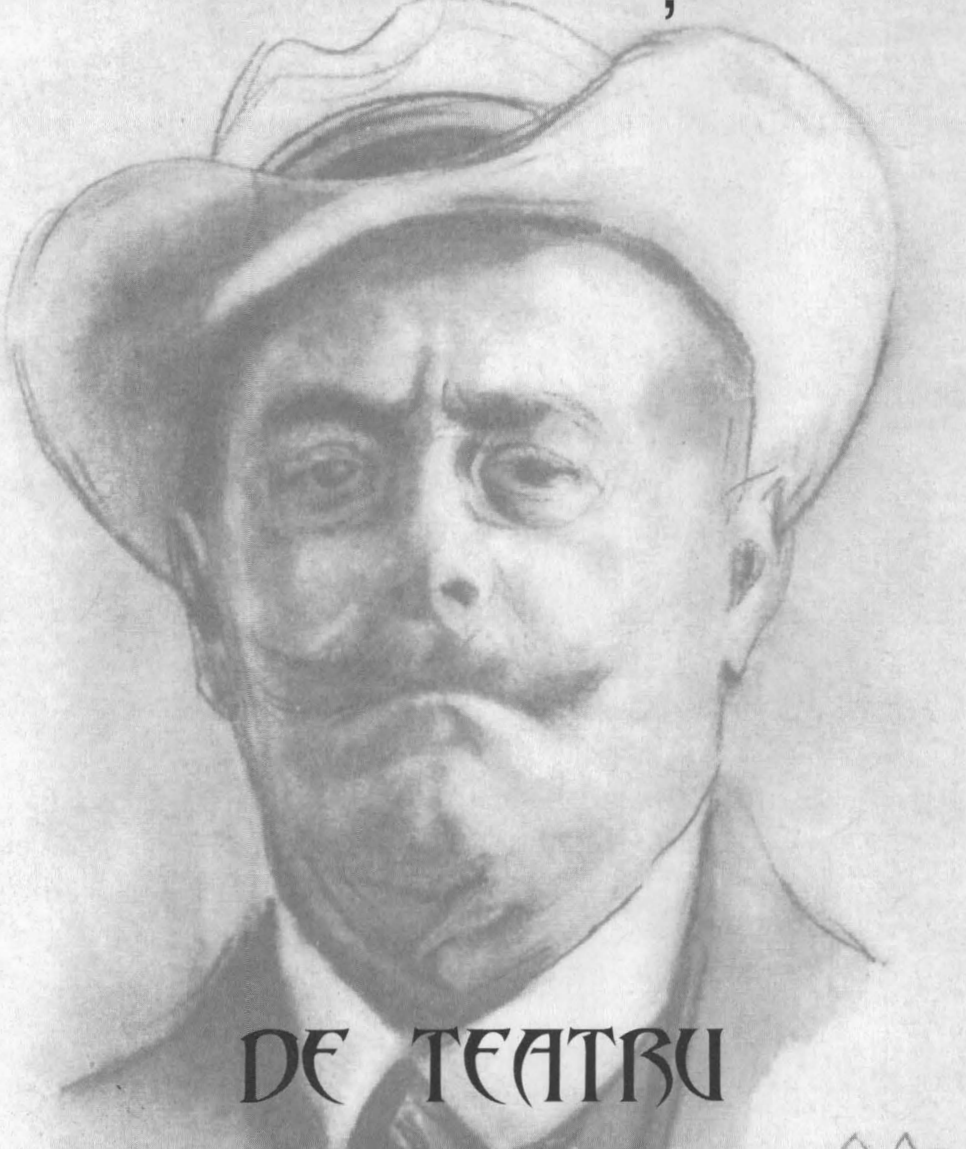
FESTIVALUL NAȚIONAL



DE TEATRU „I.L. CARAGIALE“

EDIȚIA A XI-A

24 NOIEMBRIE – 2 DECEMBRIE 2001

Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale"

Director: Dinu SĂRARU

Organizatori:

Ministerul Culturii și Cultelor ◆ UNITER

Sub patronajul Primului Ministru

Cu sprijinul Secției Române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru și a Catedrei de Teatrologie din Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" București

Juriul de selecție al Secțiunii oficiale:

Alice GEORGESCU
Ludmila PATLANJOGLU
Natalia STANCU
Ion PARHON

SECȚIUNEA OFICIALĂ

Hamlet de W. Shakespeare, regia Vlad Mugur –
Teatrul Național Cluj-Napoca.

Jocul dragostei și al întâmplării de Marivaux, regia Felix Alexa –
Teatrul Național „I.L. Caragiale" București.

Amanții însângerați de Chikamatsu Monzaemon, regia Alexandru Tocilescu –
Teatrul Național „I.L. Caragiale" București.

Fecioara și Moartea de Ariel Dorfman, regia Petru Vutcărău –
Teatrul Național „V. Alecsandri" Iași.

Unchiul Vanea de A.P. Cehov, regia Yuri Kordonski –
Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra".

Spirit de Margaret Edson, regia Cătălina Buzoianu –
Teatrul Mic.

Creatorul de teatru de Thomas Bernhard, regia Alexandru Dabija –
Teatrul „Act".

Așa e (dacă vi se pare) de Luigi Pirandello, regia Vlad Mugur –
Teatrul Maghiar de Stat din Cluj.

Kasimir și Karolina de Ödön von Horvath, regia Bocsárdi László –
Teatrul „Tamási Áron", Sfântu Gheorghe.

Idiotul după F.M. Dostoievski, regia Andriy Zholdak –
Teatrul „Radu Stanca", Sibiu.

Filumena Marturano de Eduardo de Filippo, regia Felix Alexa –
Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov.

Călătorii cu dricul (Strategia porcului și ***Ochi de copil)*** de Raymond Cousse, direcția de scenă Victor Ioan Frunză – Teatrul „Csíky Gergely", din Timișoara.

Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici după Gabriel García Márquez, regia Ion Sapdaru –
Teatrul de Stat Oradea.

Beatles... și toată lumea e a mea de Sharman Macdonald, regia Ada Lupu –
Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

Cu mâna pe ciocan de Miloš Nicolić, regia Teodora Herghelegiu –
Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe.

Acasă de Ludmila Razumovskaia, regia Radu Apostol –
Teatrul „Ion Creangă", București.

Zbor deasupra unui cuib de cuci de Dale Wasserman după Ken Kessey, regia Mihai Lungeanu – Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău.
(spectacol invitat de către organizatori).

Secțiunea Off – Independenții
Teatrul de la miezul nopții

Olga, Maşa, Irina după A.P. Cehov, regia Alexandru Vasilache –
Teatrul „Union".

Orgasm de Vlad Zografi, regia Nona Ciobanu –
Teatrul „Toaca".

Pușca de vânătoare după Yasushi Inoue, regia Liana Ceterchi –
Teatrul „Act".

Un cadou special după Ellie Wiesel regia Liana Ceterchi –
Teatrul „Luni".

Zi că-i bine de Wil Calhoun, regia Florin Piersic jr. –
Teatrul „Luni".

Made in Romania un spectacol de Dan Puric –
Centrul Cultural European.

Steps un spectacol de Horațiu Mihaiu –
Teatrul „Underground" Târgu-Mureș.

No Mom's land după Samuel Beckett, regia Radu Afrim –
Teatrul „Luni" în colaborare cu Teatrul „Act".

Creatori și critici față în față
Discuții organizate de Secția Română a A.I.C.T.

Semnătura: Vlad Mugur. (în colaborare cu *Adevărul literar și artistic*)
Moderatori: Florica ICHIM și Doina MODOLA

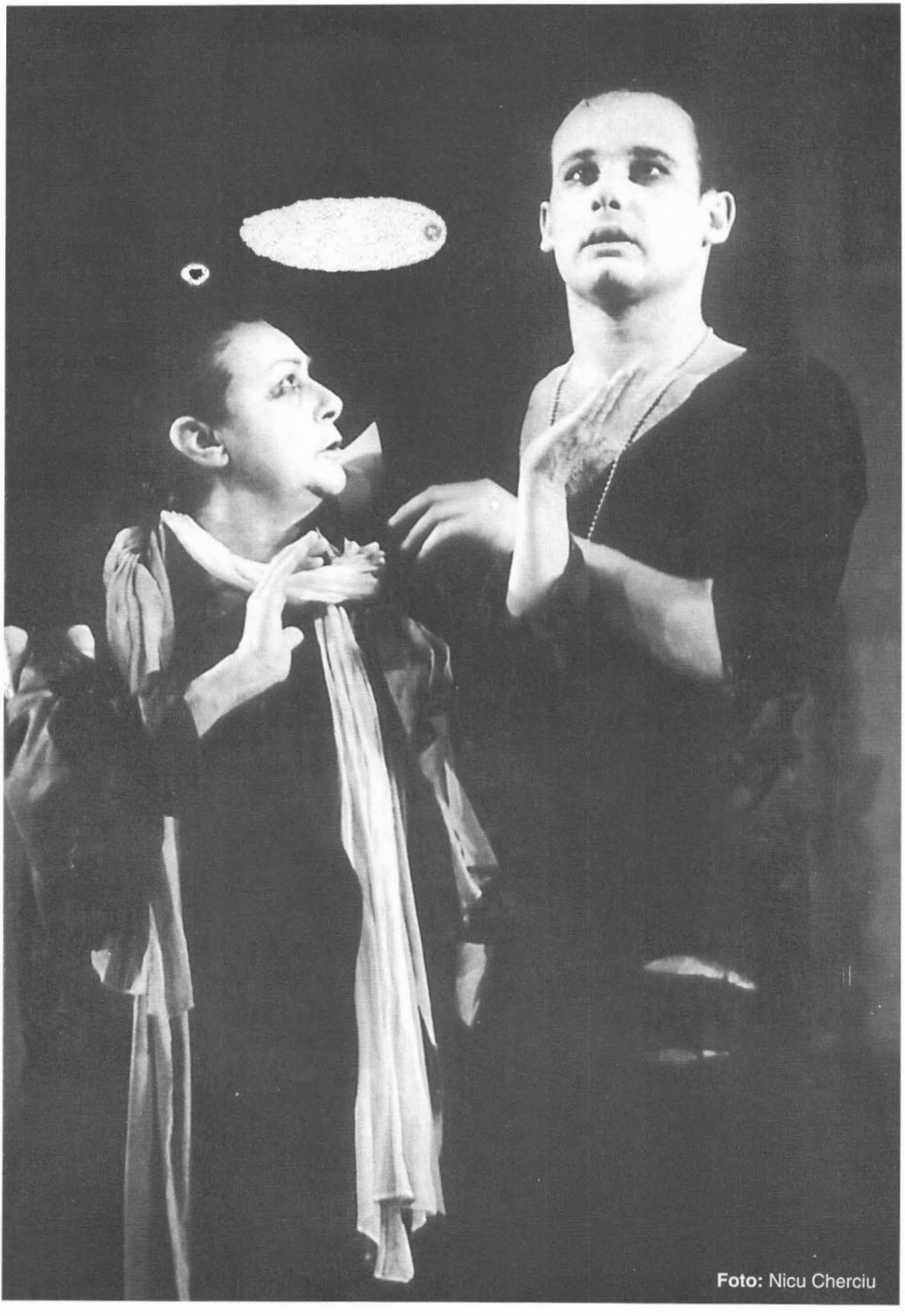
Cine are nevoie de poveste? (în colaborare cu revista *Scena*)
Moderatori: Dumitru SOLOMON și Cristina MODREANU

Poate... Gellu Naum. (în colaborare cu revista *Teatrul azi*)
Moderatori: Mircea GHIȚULESCU și Ion COCORA

„Junǎ sunt, de nimeni nu depand." – Companii Independente.
(în colaborare cu *Observatorul Cultural*)
Moderatori: Ludmila PATLANJOGLU și Doru MAREȘ

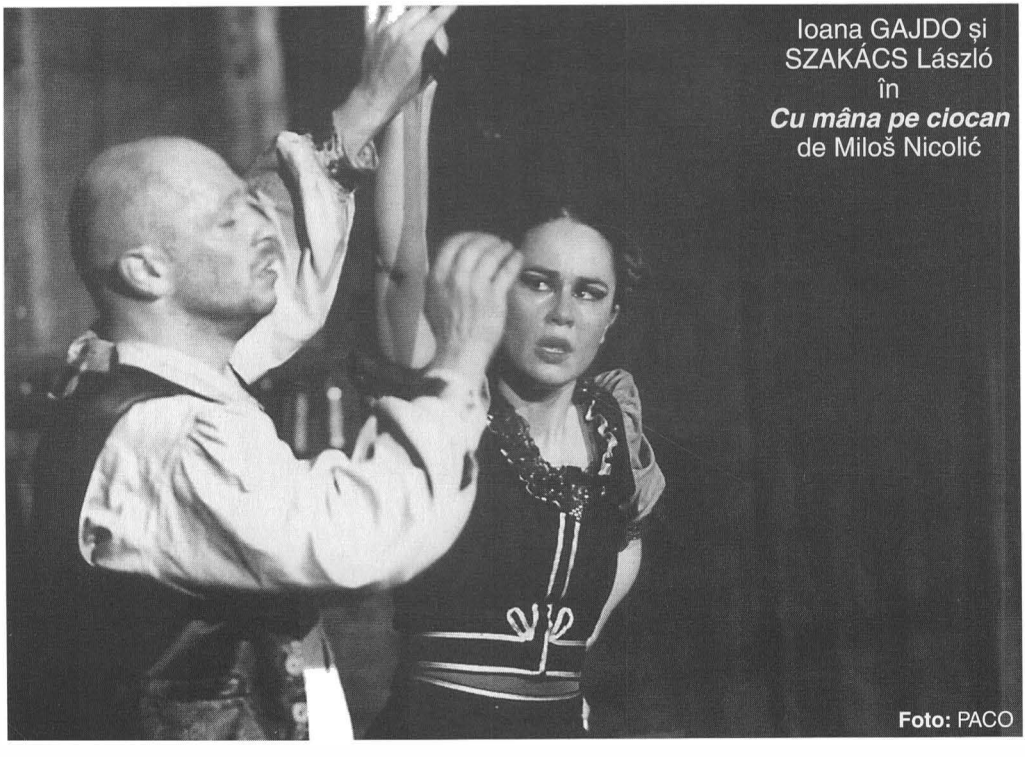
Moderatorii discuțiilor despre spectacole:

Alice GEORGESCU, Natalia STANCU, Marina CONSTANTINESCU,
Doina PAPP, Marinela ȚEPUȘ, Carmen STANCIU, Oana BORȘ,
Dumitru CHIRILĂ, Ion PARHON, Mircea MORARIU,
Sebastian Vlad POPA, Octavian SAIU, Marius ZARAFESCU.



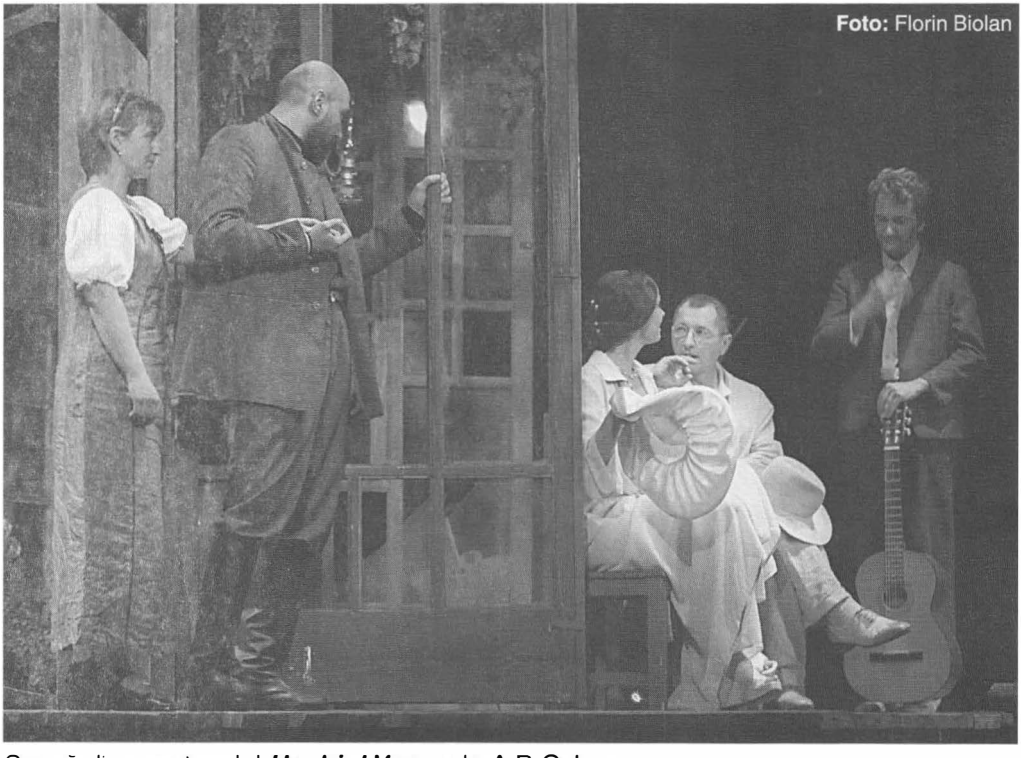
Melania URSU și Sorin LEOVEANU în ***Hamlet*** de Shakespeare

Kasimir și Karolina de Ödön von Horvath



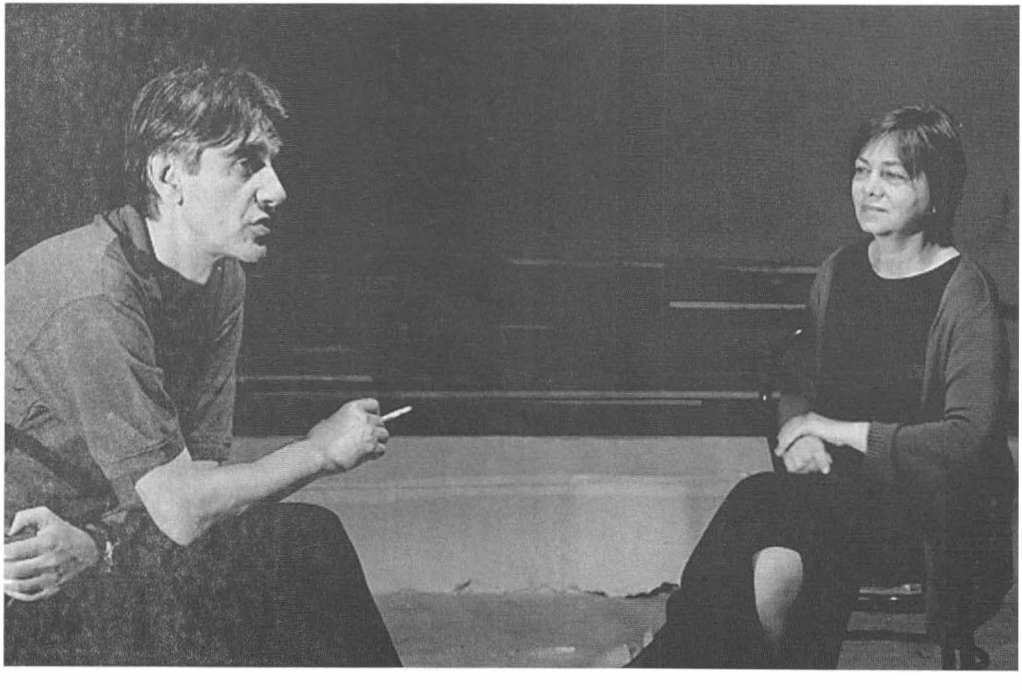
Ioana GAJDO și
SZAKÁCS László
în
Cu mâna pe ciocan
de Miloš Nicolić

Foto: PACO



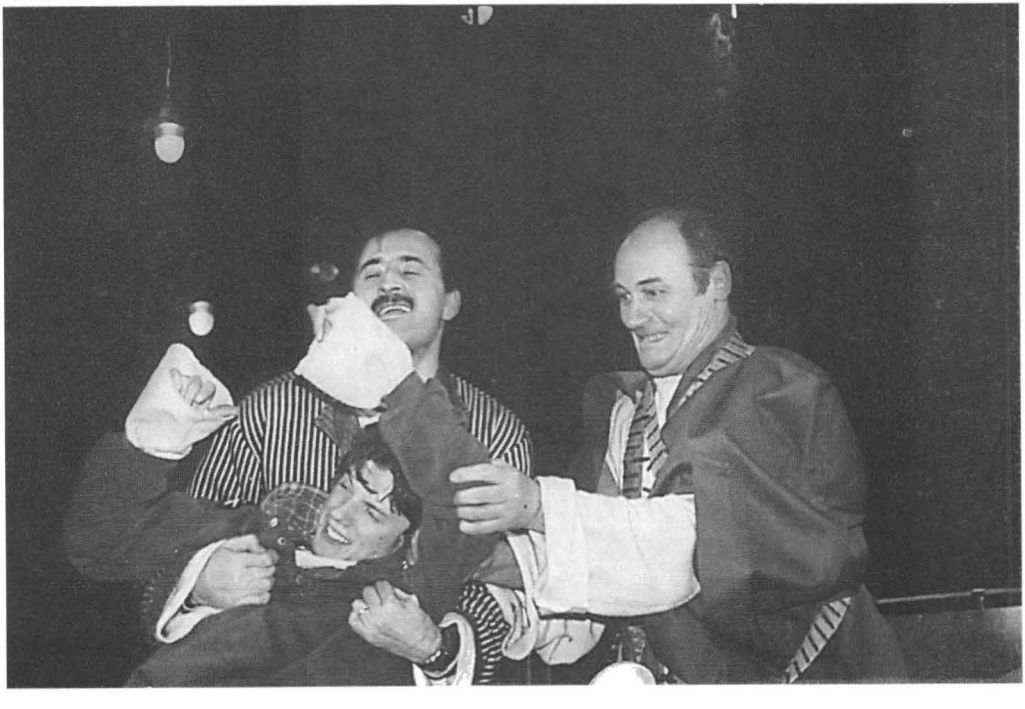
Scenă din spectacolul ***Unchiul Vanea*** de A.P. Cehov

Marcel IUREȘ și Valeria SECIU în ***Creatorul de teatru*** de Thomas Bernhard



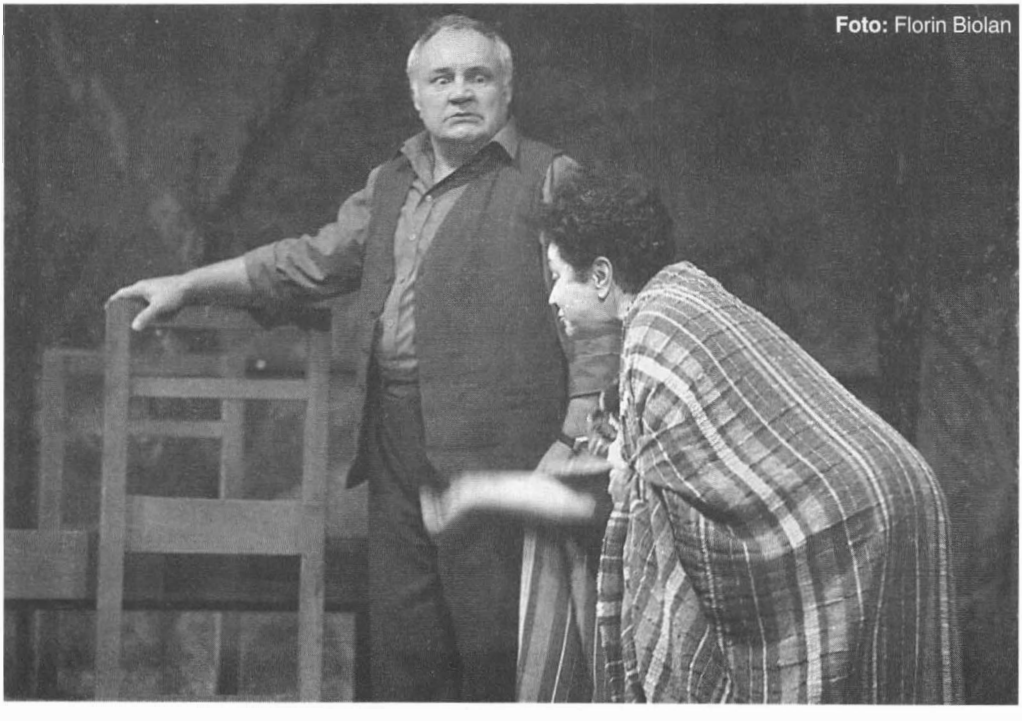
Constantin
CHIRIAC
și
Diana
VĂCARU-LAZĂR
în
Idiotul
după Dostoievski

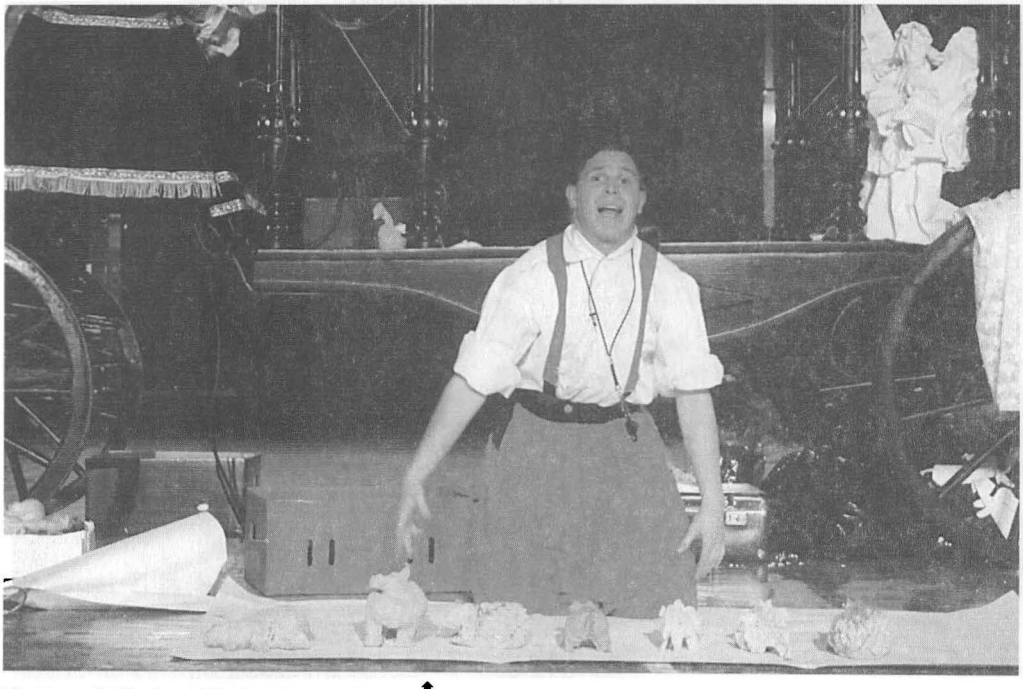
Scenă din
Zbor deasupra unui cuib de cuci
de Wasserman



Așa e (dacă vi se pare) de Luigi Pirandello – în prim plan Magda MUGUR

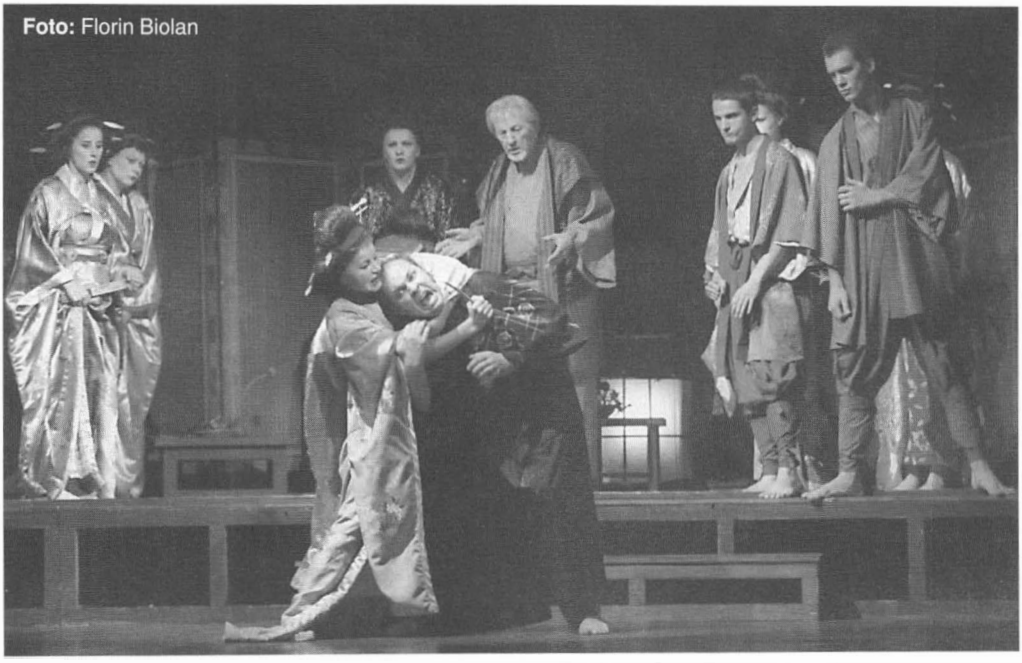
Costache BABII și Virginia ITTA-MARCU în ***Filumena Marturano*** de Eduardo de Filippo





Balázs Attila în ***Călătorii cu dricul*** de Raymond Cousse

Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici după Gabriel García Márquez



Scenă din spectacolul ***Amanții însângerați*** de Chikmatsu Monzaemon

Mihai CĂLIN și Monica DAVIDESCU în ***Jocul dragostei și al întâmplării*** de Marivaux

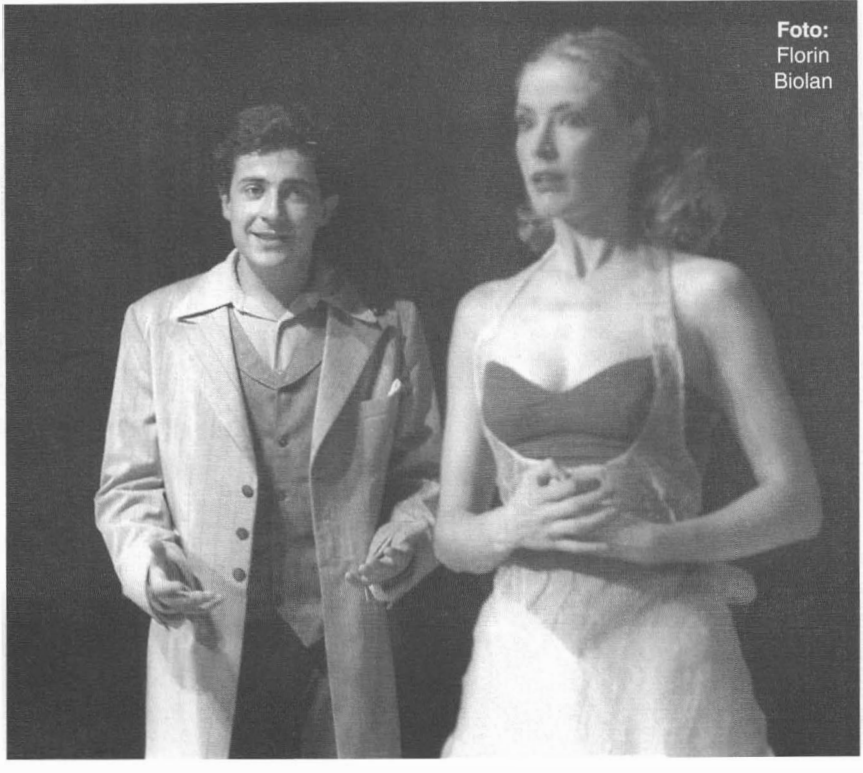
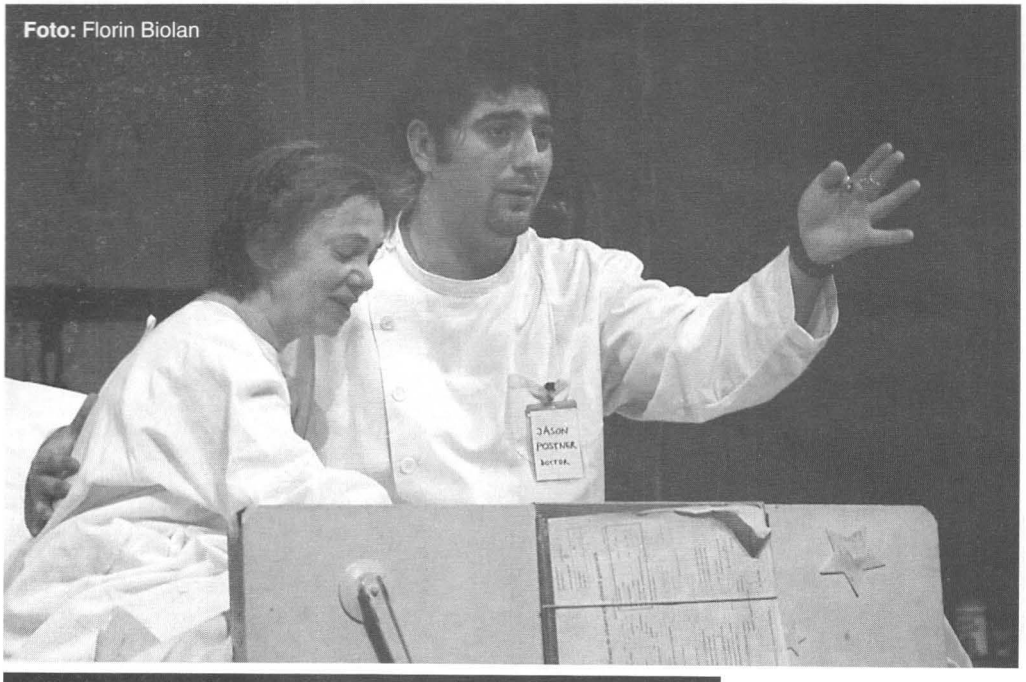
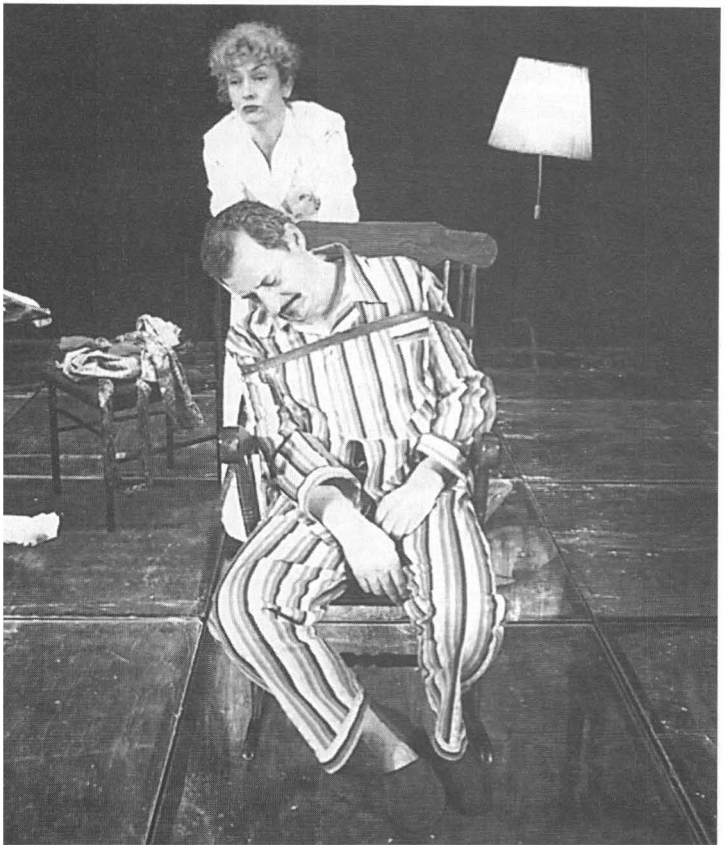


Foto: Florin Biolan



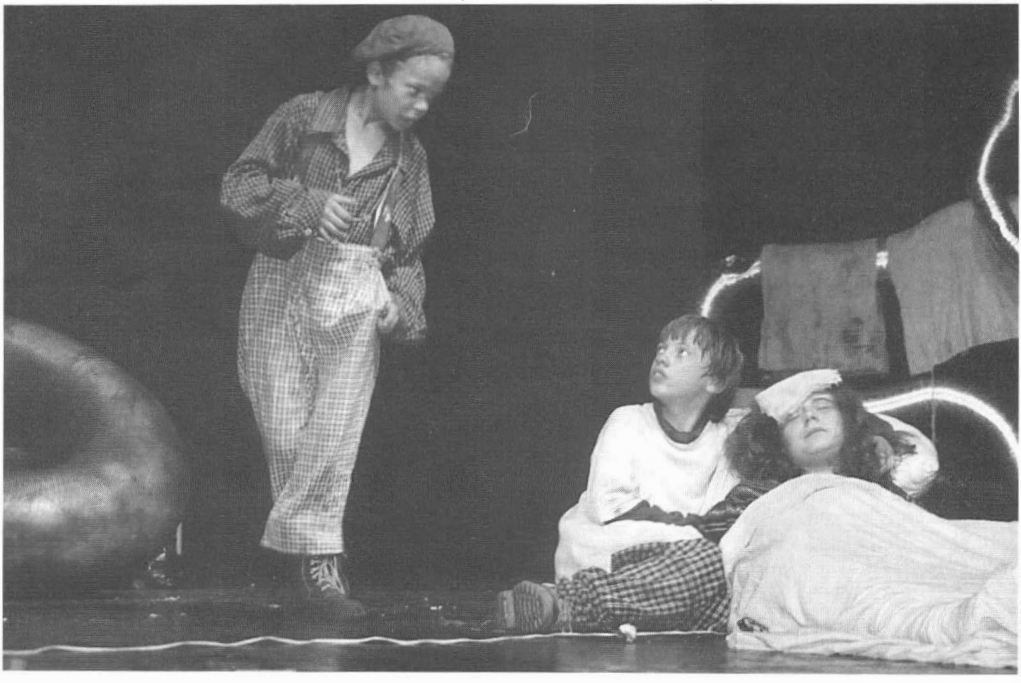


Valeria SECIU și
Ovidiu NICULESCU
în ***Spirit***
de Margaret Edson

Tatiana IONESI și
Florin MIRCEA
în
Fecioara și Moartea
de Ariel Dorfman

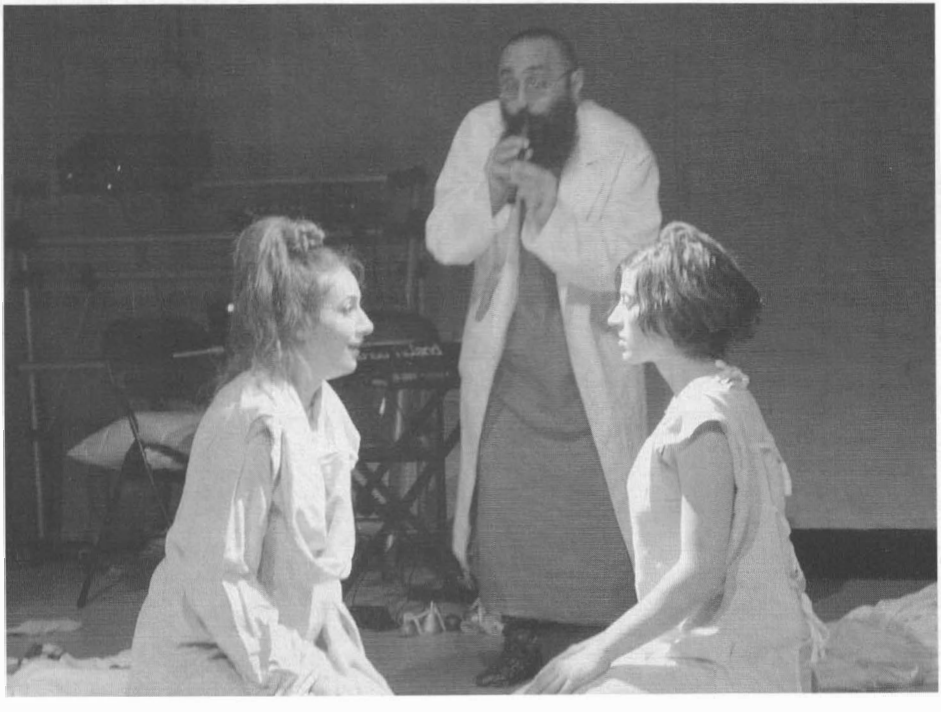
Scenă din spectacolul ***Beatles... și toată lumea era a mea*** de Sherman Macdonald

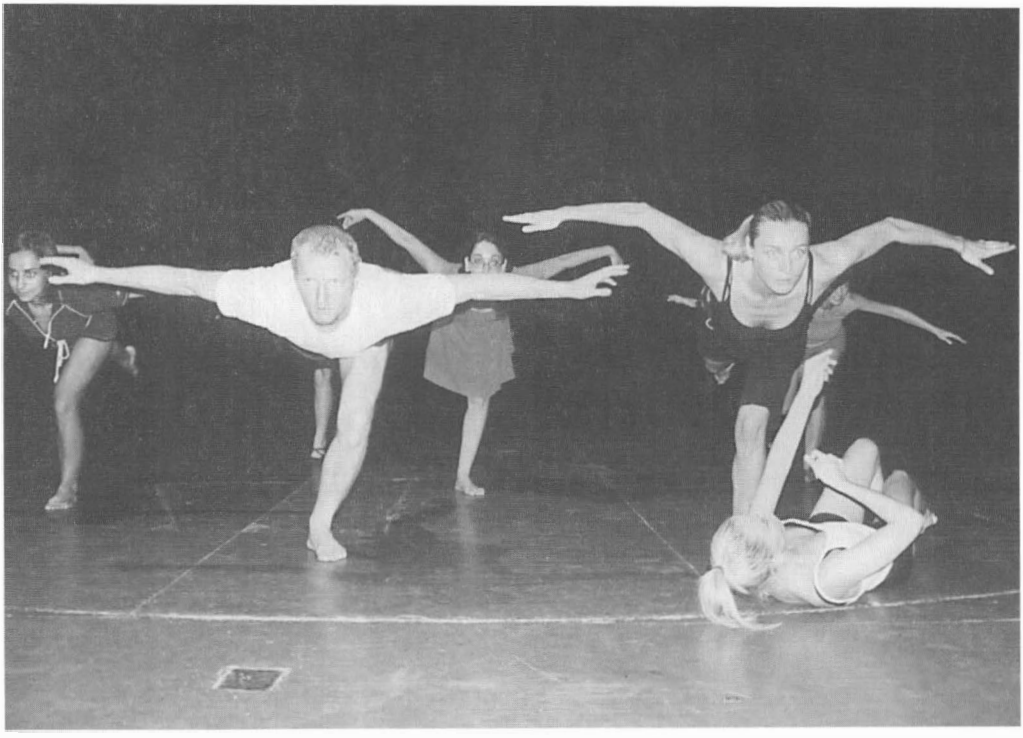
Scenă din spectacolul ***Acasă*** după Ludmila Razumovskaia



Rodica NEGREA, Simona MIHĂESCU și Irina MOVILĂ în ***Pușca de vânătoare*** de Yasushi Inoue

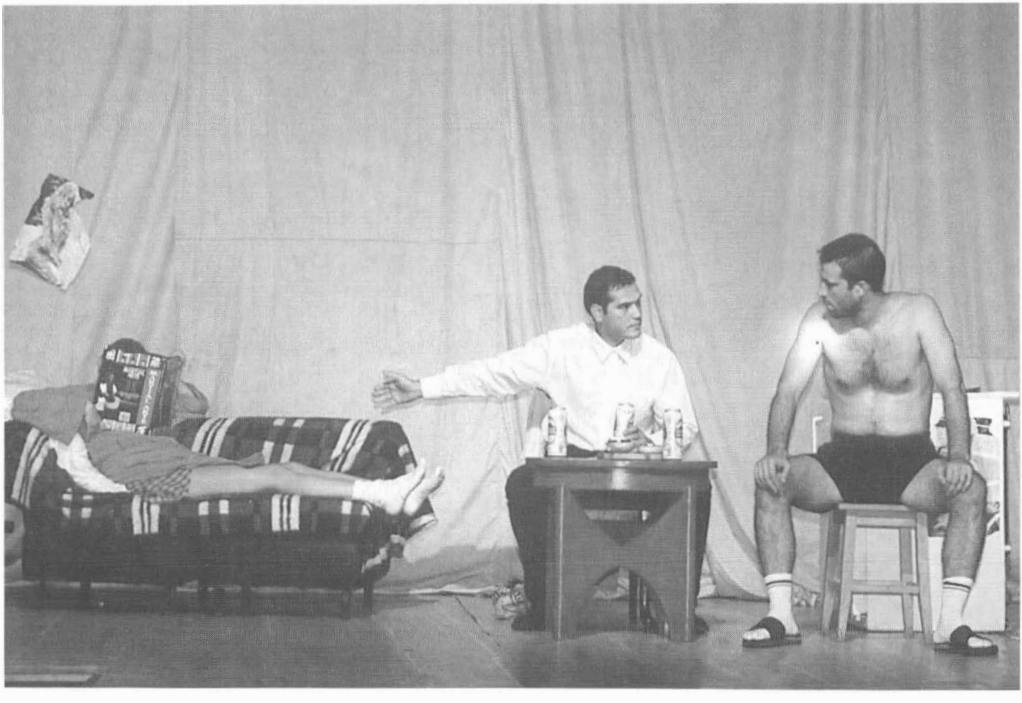
Liliana PANĂ, Harry TAVITIAN și Laurenția BARBU în ***Orgasm*** de Vlad Zografi





Scenă din ***Made in Romania,*** un spectacol de Dan Puric

Scenă din spectacolul ***Zi că-i bine*** de Wil Calhoun



Rudy ROSENFELD
și
Roxana GUTTMAN
în
Un cadou special
după Ellie Wiesel

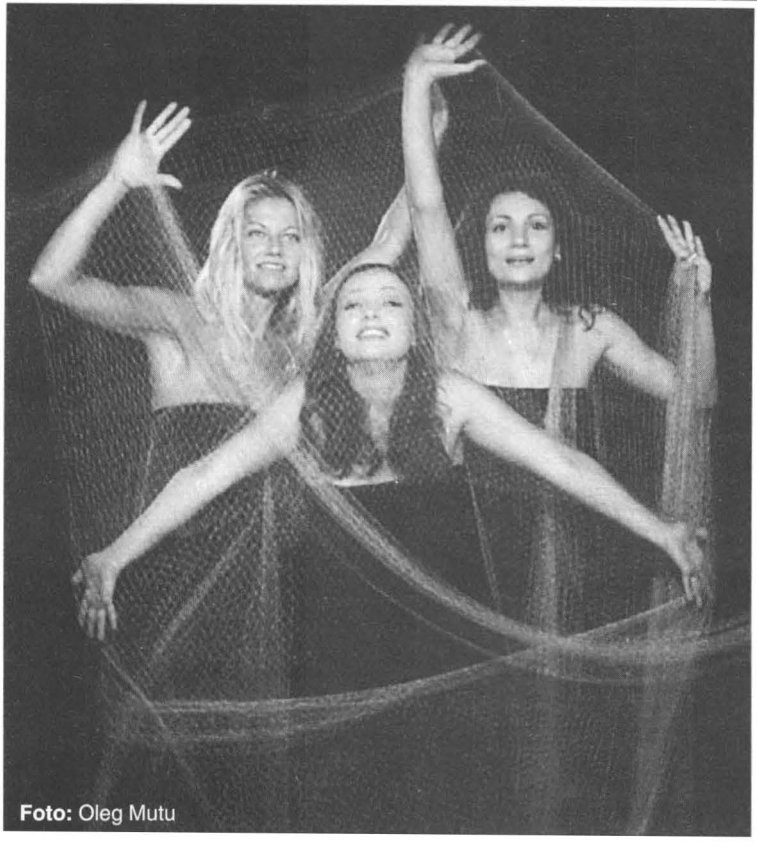
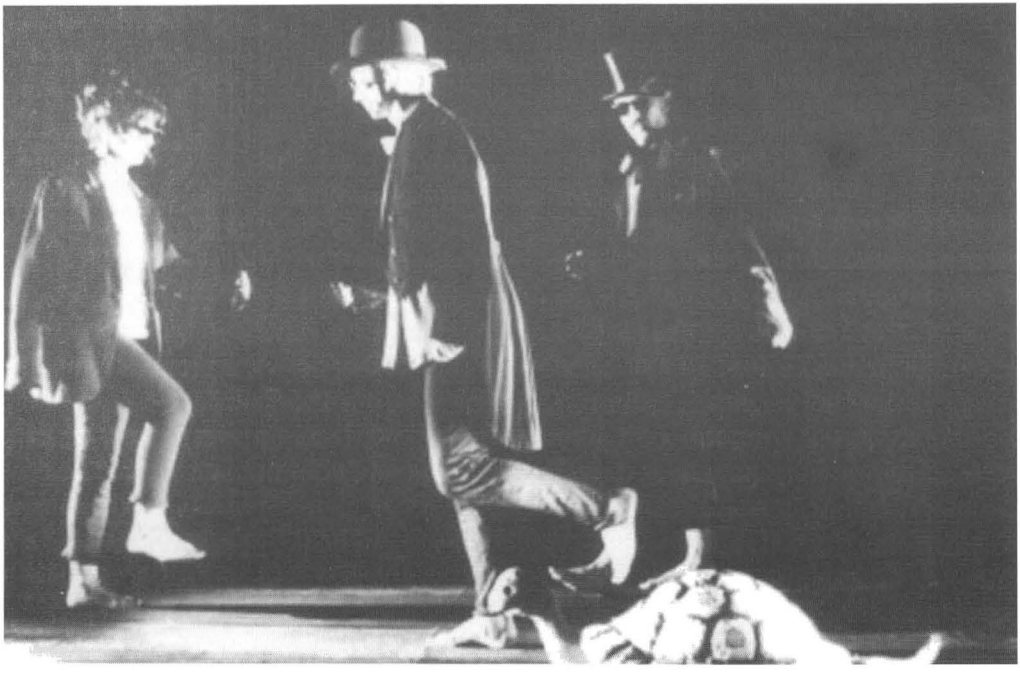


Foto: Oleg Mutu

Profira SERAFIM,
Nicoleta RUSU și
Silvia LUCA în
Olga, Maşa, Irina
după Cehov

Nicu MIHOC și Ada MILEA
în ***No Mom's Land***
după Samuel Beckett

Scenă din ***Steps,*** un
spectacol de Horațiu Mihaiu



UNDERGREENACT

Festival Independent

– ediția a 2-a –

Organizatori: Teatrul „Luni" și Teatrul „Act"

Alexanderplatz, un spectacol de Olga Barabas – Teatrul „Underground", Târgu Mureș.

WWW.NONSTOP.RO., un spectacol de Alina Nelega – Teatrul „Underground", Târgu Mureș.

Dies irae de Zanina Mircevska, regia Aleksander Ivanovski – Teatrul „Underground", Târgu Mureș.

Ben și Gloria adaptare după Murray Schisgal, regia Cătălin Naum – Teatrul „Luni", București.

Zaruri și cărți de Tommy McWeeney, regia Florin Piersic Jr. – Teatrul „Luni", București.

Balaurul, un spectacol de Ovidiu Niculescu – Teatrul „Luni", București.

Chantan au lait, un spectacol de Maia Morgenstern și Dorina Crișan Rusu – Teatrul „Luni", București.

Alcool...Amar...Amor..., un spectacol de Florin Fieroiu – Teatrul „Luni", București.

Silicon Valley de Saviana Stănescu, regia Aristița Albacan – Teatrul „Luni", București.

Cum se face de Roberto Mazzuco, regia Teodora Herghelegiu – Teatrul „Act" & Teatrul „Inexistent", București.

Îngerul electric de Radu Macrinici, regia Radu Afrim – Teatrul „Act" în colaborare cu Teatrul „Luni", București.

MM de Ștefan Caraman, regia István K. Szábo – Studioul Arcuș, Sf. Gheorghe.

Declarație de Tudor Mușatescu, one-man-show cu Elena Ivanca.

Defunctu'/Le defunt de René Obaldia, un spectacol bilingv în regia lui Alexandru Boureanu – TIN-ART, Craiova.

OMAGIU – VLAD MUGUR

● Teatrul Național de Televiziune în colaborare cu Teatrul Național din Craiova prezintă luni 26 noiembrie – spectacolul lui Vlad Mugur ***Așa e (dacă vi se pare),*** înregistrare realizată sub îndrumarea regizorului. Decoruri: Helmut Stürmer; costume: Lia Manțoc; măști: Ilona Járo Varga; regia TV: Constantin Dicu; director imagine: Aurel Pițigoi; redactori: Daniela Branca și Ion Parhon.

● Vlad Mugur în dialog cu Eugenia Vodă la emisiunea *Profesioniștii* (TVR Internațional – marți, 27 noiembrie; ora 19,30).

George BANU

Zidul crăpat al limbilor

„Limba ca singură patrie" e subtitlul unei cărți recente, consacrată avatarurilor unei familii sefarde din Cuenca, oraș din Castilia, în Spania, de unde Inchiziția o alungase în 1492. În toată această pribegie, limba, singura patrie interioară! Exilat din România, în momentul reîntoarcerii, după douăzeci de ani, la un chioșc de ziare, vorbind cu vânzătoarea, am resimțit apartenența la o identitate primă, identitate confirmată de mânuirea limbii. La Paris, în ciuda amenințărilor fascismului și a primejdiilor pe care le face să planeze asupra teatrului, Grundgens – actorul devenit la Klaus Mann protagonist al romanului său, *Mephisto* – își mărturisește neputința de a părăsi Germania, incapabil de a se împlini în afara limbii sale, patrie a actorului, dincolo de granițele căreia acesta nu poate supraviețui. Fie că e vorba despre noi înșine, ori despre arta noastră, legătura cu o limbă oferă, trebuie să recunoaștem, o siguranță identitară. Și, admițând tot ceea ce faptul acesta implică drept restricție, nu trebuie, totuși, omisă importanța unei astfel de temelii. Teatrul poate încerca să o biruie, să o domine, dar nicidecum s-o ignore.

Convingerea lui Lacan potrivit căreia subconștientul este organizat după structurile limbii merită reamintită, oricât de contestată ar fi. Ea explică, dincolo de orice discurs psihanalitic, greutățile întâmpinate de atâția scriitori în exil, incapabili să-și elaboreze opera altfel decât în limba lor de origine – limbă a subconștientului. Cei care, asemenea lui Joyce, Nabokov sau Cioran, au renunțat la ea în mod deliberat, își justifică hotărârea angajând o luptă necruțătoare cu limba adoptivă. Luptă necesară, asimilată cu eliberarea de povara originilor. Beckett s-a desprins în teatru de engleză pentru a scrie, nestânjenit, în franceză, eliberat de strânsoarea maternă. El își schimba graiul, fără a părăsi *Limba*. A trudit, astfel, la ridicarea marelui teatru al limbii, testament fundamental al secolului care tocmai s-a încheiat.

„A pune în scenă înseamnă a traduce", spunea Antoine Vitez, care practica acest dublu exercițiu, împărtășind astfel în chip profund credința lui Brunetière că „limba este un teatru unde cuvintele sunt actorii". Dacă există o similitudine între traducerea scenică a unui text și traducerea propriu-zisă, trebuie să recunoaștem că dificultatea se dublează când un regizor lucrează într-o limbă care nu este a lui. Atunci, nu numai că totul trece prin medierea cuiva, dar, mai mult încă, el e văduvit de relația profundă, senzuală și muzicală, atât cu vocabularul cât și cu sintaxa. De aceea, nu există *a priori* o îndrumare perfectă a actorilor într-o altă limbă decât cea proprie. Regizorul pare a fi, în acest caz, un dublu al scriitorului – ca și acesta, lipsit de uneltele sale: cuvintele, actori ai limbii, îi scapă. Și totuși, și aici poate fi invocat un contraexemplu: tocmai pentru

că nu a rămas prizonierul tradiției alexandrinului clasic, Klaus Mikael Grüber a știut să-l facă să sune, mai bine ca oricine, montând *Bérénice* la Comedia Franceză. Dincolo de cuvinte, există un anumit spirit al muzicii lui Racine, muzică nouă, pentru prima oară auzită, pe care el a reușit să îl capteze. Ca un alt Beckett, traversa zidul limbii, fără a-l dărâma.

Teatrul a cedat deja chemării sirenelor care îl îmbiau pe Ulise să nu se mai întoarcă în Itaca. Pe la mijlocul anilor '60, el răspundea imprecațiilor lui Artaud, care cerea nu „să se suprime cuvântul, ci să i se schimbe destinația". Limba se face țăndări sub impulsul lui Grotowski sau al *Living*-ului, pentru a descătușa energiile unui corp eliberat, preocupat de depășirea diferențelor, în folosul accesului la esență, cu tot ceea ce ea presupune ca unitate. Cuvântul se convertește în stimul și, din limbă, nu mai supraviețuiesc decât ruinele. Fragmente răzlețe, crâmpeie și strigăte, chemări sau murmure, un fel de comunicare prelingvistică. La ora revoltei, limba părea o citadelă asediată care, în cele din urmă, se preda. Brook, propunând experimentul cel mai radical, înălța la Persepolis monumentul limbii primare, unice și exemplare, *Orghast*. Voia, ca să folosim o metaforă, să ajungă la zidul sunetului. Sunet inițial, sunet al originilor, sunet nediferențiat. Sunet care, dincolo de pluralitatea limbilor, permitea resuscitarea *Limbii*. *Orghast* este versiunea teatrală, eșuată, lângă mormintele regilor Artaxerxe, a unei utopii. *Orghast* al lui Brook e pentru auz ceea ce *Le regard du sourd* al lui Wilson e pentru vedere.

Sub imperiul voluntarismului din anii '60–'70, regizori ce-și consolidau puterea cu sprijinul a ceea ce s-a numit „les maîtres à penser" și al sistemelor lor au practicat operații deosebit de agresive asupra textelor: tăieturi, montaje, asamblări. Acest lucru a avut consecințe nefaste în planul limbii, care nu putea ieși decât deteriorată din astfel de mânuiri. Mai târziu, când a început declinul optimismului istoric, teatrul și principalii săi artizani s-au întors la text și la limbă. Mișcarea a luat chiar sensul unei adevărate restaurări, căci demolatorilor de ieri le urmau integraliștii de azi: nici un cuvânt sacrificat, nici o virgulă înlăturată. Teatrul devenea, așadar, spre a relua o expresie a lui Vitez, „conservatorul limbii". Trebuia să o facă auzită, lucru ce explică, fără îndoială, cel puțin în Franța, revenirea lui Claudel, autor-fetiș. Dacă în '68 se putea citi, pe zidurile Sorbonei, „Jos Claudel!", douăzeci de ani mai târziu toți se extaziau în fața lui. Limba nu are nimic revoluționar, ea este, măcar în această accepțiune, mai degrabă conservatoare. Revenirea lui Claudel corespunde refluxului mișcării rebele. Și, încă o dată, un contraexemplu de marcă: Pasolini, nesățiosul revoltat, a practicat un teatru al limbii în care Stanislas Nordey va ști să descopere, în Franța, la începutul anilor '90, puteri incantatorii. Așa se face că, ascultând, pentru prima dată, aceste texte, tratate ca piese ale unui gigantic oratoriu al timpurilor moderne, regăseam virtuțile polemice ale limbii, care răsuna ca un strigăt articulat. De la Claudel la Pasolini, am fost martorii unei reconcilieri cu limba. Ambiguitatea sa nu va înceta să pună semne de întrebare.

Tot în Franța, Valère Novarina interesează ca răzvrătit al limbii. Teatrul său se hrănește din raporturile agresive pe care le întreține cu o limbă moștenită, pe

care dorește să o convertească în limbă nedomesticită. Grație acestei experiențe unice, putem întrezări legătura dintre limba care rezistă și inserția unor agenți perturbatori, nesupuși, instigatori la dezordine. Prin operațiile violente la care Novarina supune limba, el formulează legătura concretă, brută, pe care o are cu aceasta. Nici comemorativ, nici arheolog, fără a fi, totuși, dezinteresat de ea, Novarina este pentru limbă ceea ce Dubuffet este pentru pictură. Amândoi întreține o relație primitivă cu un domeniu considerat ca deplin stăpânit.

Să revenim la metafora Zidului. Ea ne trimite, în mod obligatoriu, la celălalt Zid, căzut acum un deceniu sub tăvălugul istoriei. Zidul Berlinului, cu toate conotațiile izolaționiste pe care le-a generat. Dar zidul acela se afla într-o stare de conservare perfectă și a fost nevoie de o nemaiîntâlnită răsturnare a forțelor politice existente pentru a se prăbuși. Oare așa-numitul Zid al limbilor e într-o stare la fel de bună? Nimic mai incert. Se observă, la orizont, o acțiune de degradare generalizată, victoria oralului asupra scrisului pare să se impună, iar limbile, în ansamblul lor, eșuează, mai mult sau mai puțin, pe malurile unui „broken English" planetar. Zidul nu mai are nimic sigur și, din ce în ce mai șubrezit, este crăpat, gata să se prăbușească. Însă, datorită fragilității sale, nu poate decât să seducă. Cere protecție. Trebuie, oare, ca teatrul să adopte mișcarea generală și să contribuie la demolarea lui, ori, mai degrabă, să tempereze astfel de tendințe? Aceasta-i întrebarea. A fi sau a nu fi.

Zidul fisurat trimite la poetica ruinei. Ruina fascinează. A trata limba ca pe o ruină e o întreprindere deosebit de fecundă. Teatrul nu poate rupe, fără mari riscuri, relația sa cu trecutul, iar limba îi oferă girul indispensabil. Căci, trebuie să o spunem, dacă metafora Zidului trimite, pe de o parte, la izolaționism, pe de altă parte, ea evocă spațiile miniaturale, galeriile împrejmuitoare ale mănăstirilor, grădinile de zarzavat, parcurile, unde tocmai delimitarea clară a granițelor e o garanție că locul e perfect întreținut. Zidul limbii permite atunci reîntoarcerea spre sine ca ultimă virtute în ceasul globalizării. Un mod de a se regăsi și de a-și preciza identitatea, chiar cu prețul unui deficit de exploatare negustorească. Limba se constituie ca nod de rezistență. Ea ne întărește în convingerea potrivit căreia teatrul se leagă mai degrabă de comportamentele a ceea ce numim *minorități active*, minorități care, cel mai adesea, se recunosc prin alegerea cercurilor sociale și prin opțiunea lingvistică. A apăra o limbă înseamnă totodată și a afirma o existență.

Barthes spunea: „nu toate limbajele rezistă la fel". Iar limba, acest limbaj, interesează, de asemenea, prin modul ei de a rezista. Să o demolezi nu ar fi decât un simptom de supunere față de contingent; să încerci să-i ocrotești puritatea – un alt simptom, de această dată de inadaptare. Să echilibrezi persistența și amenințarea proprie oricărui zid fisurat, iată unica șansă de a asimila mutațiile lumii, fără a deveni, prin aceasta, supușii lor docili. În fond, zidul limbii evocă slăbirea puterii stăpânilor din *Livada de vișini*. Ei nu mai dețin pârghiile puterii, însă, cu toate acestea, sunt respectați. Au pierdut, dar nu s-au predat.

„A sparge bariera limbilor" poate însemna, de asemenea, încercarea de a trece peste zid, fără a-l distruge totuși. El rămâne acolo, amenințat, fisurat, neliniștit pentru supraviețuirea sa, în timp ce noi ascultăm, în obscuritatea unei săli, monoloagele lui Edith Clever care istorisește *Penthesileea,* ale lui Jutta Lampe sau Isabelle Huppert care deapănă povestea lui *Orlando* de Virginia Woolf în versiunea lui Wilson, al lui Robert Lepage care joacă textul lui Cocteau, *Les aiguilles et l'opium.* Atunci, dincolo de cuvinte, curge fluviul limbii și, uimiți, îi înregistrăm înaintarea. *De la musique avant toute chose...* cum îi plăcea lui Verlaine să spună.

În unele spectacole ale lui Brook, actorii, veniți de pretutindeni, și-au putut regăsi limba și au putut atunci să joace cu o neașteptată intensitate. De fiecare dată când alianța dintre actor și limba lui s-a produs, șocul a fost surprinzător. În această echipă eteroclită, internațională, angajată în căutarea depășirii îngrădirilor naționale, joncțiunea dintre actor și zestrea sa lingvistică a prilejuit reușite tulburătoare. Ceea ce ne îndeamnă să reflectăm asupra urmărilor dezrădăcinării și asupra resurselor secrete ale reîntâlnirii cu propria limbă. Omului primar în expresia sa globală, căutat de Brook, îi urmează, punctual, omul primar în versiunea sa locală și culturală. Și aceasta, datorită reconcilierii cu limba. Astfel încât, fără nici o mutilare, teatrul izbutește, măcar o dată, să atingă plenitudinea actului, sinonimă cu complexitatea ființei umane.

Există, desigur, mari reușite în tentativa de depășire a „zidului limbilor", dar aceasta nu implică o practică comună, generalizată, care poate da naștere doar iluziilor unui teatru-dans, prizonier al resurselor corpului în versiunea sa cea mai directă. Cuvintele nu mai sunt necesare, dar emoțiile devin, mai mult ca oricând, efemere. Teatrul, ca practică a clipei exacerbate. Teatru fără frontiere, teatru fără identitate – iată pericolul ce pândește asemenea practici. Ca să poată fi evitat, e nevoie de geniul lui Kantor, Wilson sau Pina Bausch. Teatrul care, cu adevărat, spulberă zidul limbilor, implică o artă excepțională, unică, exemplară.

Ca o concluzie, putem evoca parabola pantomimei și a teatrului din *Hamlet.* Așa cum se știe, actorii prezintă în fața lui Claudius, care nu reacționează defel, scenariul mut al crimei săvârșite și, doar la apariția cuvintelor, regele uzurpator se denunță în sfârșit. Teatrul, pentru a acționa, și nu doar pentru a fi exportat, va avea întotdeauna nevoie de cuvinte, deci, inevitabil, de limbă. Zidul limbilor nu poate fi distrus, ci trebuie integrat. Teatrul atinge culmile când, fără a abandona zidul, izbutește să treacă dincolo de el. Atunci ne regăsim strânși laolaltă nu în jurul unui corp mut, ci în jurul unor actori convingători, a căror gândire o urmărim și ale căror emoții le trăim. Limba permite teatrului să se afirme ca experiență a completitudinii. Dublu al vieții.

(Text prezentat în cadrul *Congresului Mondial al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru* – Montréal, mai 2001)

Traducerea din franceză: Delia VOICU

FESTIVALURI, GALE, SĂRBĂTORIRI

Claudia LIPAN

GALA TÂNĂRULUI ACTOR

MANGALIA 21–25 august 2001

Însemnări din toate zilele, însemnări din toate nopțile

Prima zi. După o întârziere de câteva ore, ajung cu trenul în Mangalia. Exact la timp. Organizatorii sunt la cină. Cu puțin noroc sunt cazată destul de repede la Hotel Astra. Un liniștit refugiu lângă plajă. Mapa Galei. Înainte de a trage cu ochiul la program, am timp să mă familiarizez cu informații utile din partea *staff-ului*: „Plaja vă așteaptă cu nerăbdare, în funcție de timpul liber. Soarele vă va bronza cu grijă (atenție, folosiți cremă protectoare). Apa mării vă va răcori cu plăcere".

A doua zi. Plouă ca-n filmul lui Gene Kelly. Prilej pentru a intra în vorbă cu două colege de la *Scena*. De a-i zări pe Dorina Lazăr și Mircea Diaconu. De a afla că ambii concurenți care câștigă Secțiunea individual vor merge la Festivalul de Teatru de la Avignon. De a realiza că masa de seară ar putea fi una fictivă, având în vedere faptul că se va suprapune cu probele de concurs.

Deschiderea Galei Tânărului Actor este oficiată de amfitrionul Cornel Todea într-un ritm destul de rapid, spre satisfacția sălii pline și a juriului din care fac parte criticul de teatru Cristina Modreanu, regizorul Tudor Mărăscu, actorii

Amfitrionii: Cornel TODEA și Aura CORBEANU

Emilia Popescu și Ștefan Iordache. În acest an, la secțiunea individual s-a introdus o probă obligatorie: *Moșii (Tablă de materii)* de I.L. Caragiale. Textul propus de juriu este unul dintre cele mai dificile ale autorului. „Autor care ne-a inventat pe toți", ar spune Doru Mareș.

Magdalena Ofelia Popii, promoția 2001, Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca: deschide concursul cu un fragment din *Capricii* de Olga Delia Mateescu. Se încălzește ușor, dar pare a avea un singur registru de joc, de aici, pe alocuri, o evoluție liniară. Excepție sunt momentele de cabaret propuse din care izvorăște (cu timiditate, e drept) un umor ce putea fi fructificat. Spre uimirea spectatorilor și a concurentei, firește, este descalificată pentru depășirea cu două minute a timpului de joc. Cornel Todea explică indulgența pe care de ceva vreme juriul o tot acordă participanților în ceea ce privește limita de timp. Ei bine, anul acesta nu se va mai întâmpla așa ceva!...Totuși s-a întâmplat! Toți concurenții au mai avut ceva de spus după un sfert de oră.

Clara Flores, promoția 1999, Universitatea Ecologică București: este nonșalantă, dar cinstită în rolul femeii de 4...38 de ani din *Silicon Valley* de Saviana Stănescu. Condiția fizică (bine antrenată de Miriam Răducanu) se apropie de cea a unei gimnaste; este plină de umor, deși expresivitatea ei sugerează mai degrabă nemulțumirea. Este clar faptul că textul a fost lucrat îndelung, ceea ce o avantajează. *Moșii* Clarei Flores sunt pregătiți cu seriozitate, antrenament corporal, o mimică excelentă, treceri reușite de la o stare de spirit la alta. Subtilitatea textului, înțeleasă foarte bine de actrița Teatrului Tineretului din Piatra-Neamț. Este posibil astfel să adauge un nou premiu celui de la Secțiunea grup de la Costinești din 1999.

Mihai Arsene, promoția 2001, Universitatea din Craiova: se prezintă cu un fragment din *Lecția* lui Ionescu. Reușește treptat să atragă publicul de partea lui, să-l stârnească printr-un moment foarte bun de improvizație în clipa când sună un telefon mobil, să rămână în memoria celor din juriu amenințați cu un cuțit din recuzită. Textul lui Caragiale începe bine, dar se uită pe parcurs. Dovedind încă o dată aceeași prezență de spirit, Arsene se salvează și este salvat tot prin/și de public. Implicându-l în joc îl face să comunice cu ușurință, să-i șoptească, într-un fel, continuarea, să fie un partener nebănuit de important. Iese onorabil din scenă.

Cristina Șerbu, promoția 1999, UATC București: colajul de texte după Ana Blandiana, Shakespeare, Caragiale și Titus Popovici creează o inopinată stare de ameteală. Nu e din cauza căldurii excesive din sală, ci a confruntării cu personaje distincte. Legătura dintre ele ar putea fi înțeleasă ca o tehnică a teatrului în teatru, dar rămâne un simplu exercițiu de clasă unde studenții își antrenează evoluția pe texte de care își aduc aminte. Nici la Caragiale situația nu se schimbă. Este o probă pe care nu și-o asumă, iar plecarea bruscă din scenă seamănă, mai degrabă, cu o renunțare.

Luiza Mălăşincă, promoţia 2001, Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi: personajul *Rada*, apărut din scriitura lui Radu Boureanu, Ţudor Dumitru Savu, Shakespeare şi Joaquim Pasos, este mai puţin înzestrat de partitură. Trecerile prin frământările ei sunt bine încadrate de lumina scenică şi chiar de evoluţia candidatei. Un risc însă al tinerilor actori este disproporţia între cantitatea de text şi sugestia interpretării. Este momentul şi spaţiul propice plictiselii. Proba a doua nu aduce o îmbunătăţire. În timp ce toată lumea aproape începe să vorbească în sală de nevoia unei pauze, Luiza Mălăşincă încearcă să convingă, atât cât poate, că *Tabla de materii* poate fi un inventar făcut de un funcţionar atins de o răceală zdravănă.

Secţiunea grup se deschide cu **Marius Rizea** şi **Cristian Creţu** în *Conu' Leonida faţă cu reacţiunea* de I.L.Caragiale. Un început excelent pe o muzică bine aleasă, care întrerupe din când în când evoluţia celor doi, provocând ropotele de aplauze şi buna dispoziţie a sălii. Dacă ironia fină a textului ar fi fost mult mai bine stăpânită, dacă fiorul dramatic al temerii lui Leonida sau ascultarea cuviincioasă şi revolta precipitată a Efimiţei ar fi depăşit gagul, interpretarea calculată a lui Cristian Creţu şi travestiul plin de farmec al lui Marius Rizea ar putea fi motive suficiente pentru a ne gândi la o eventuală premiere a acestui spectacol.

Al doilea spectacol este susţinut de absolvenţii Universităţii „George Enescu" din Iaşi, promoţia 2001: **Marius Manole, Emilian Oprea, Cristian Popa, Liviu Pintileasa, Ionela Hanganu, Florentina Ţilea, Elena Andron, Dumitru Năstruşnicu, Ludmila Filip**. Se pare că eşecul acestei probe pentru întreaga trupă se datorează mai mult regizorului (Vitalie Bichir), care nu a găsit soluţia cea mai bună de a o coordona. Sau, cine ştie, poate lipsei de experienţă cu care se hrănesc proaspeţii absolvenţi. *Viaţa omului* după Andreev este un amestec nesfârşit de teatru, dans şi muzică. Se distinge doar Ludmila Filip, care reuşeşte să-şi ducă la bun sfârşit evoluţia.

A treia zi. Masă rotundă cu tema „*Este nevoie de o lege a teatrelor*?". O discuţie care dacă n-ar fi nu s-ar mai povesti. Sistemul care să rezolve situaţia instituţiilor profesioniste de spectacol din ţară este neclarificat, deocamdată. La fel şi posibilitatea de a finanţa valoarea indiferent unde s-ar afla ea. La fel şi modul în care directorii de teatru au dreptul să aleagă repertoriul fără a risca să fie demişi. La fel cum este şi cazul „Piatra Neamţ". La fel şi ideea că „un om de teatru nu trebuie să-şi subjuge ideile şi gândurile unor finanţatori", adaugă directorul artistic de la Brăila, Bujor Macrin. La fel cum masa rotundă rămâne sub semnul aceleiaşi întrebări.

Vera Linguraru Aurian, promoţia 1999, Universitatea Hyperion Bucureşti: *Doamna Y în voiaj*, colaj din Eduard Jurist, Eugen Ionescu, Marin Sorescu şi Vasile Alecsandri. Aceeaşi voluptate şi pasiune în joc cum am văzut la Clara Flores, dar concurenta acesteia nu reuşeşte să le stăpânească la fel de bine. Are momente de repezeală, reveniri bruşte, epuizare fizică şi o concluzie e din ce în ce mai clară: în şcolile de teatru se învaţă sârguincios *strigătul*. Strigătul

pe toate tonurile. Care discreditează orice propunere de interpretare a actorului. Aud lângă mine un spectator: „Aș vrea să-i învețe cineva să șoptească". Aș vrea ca șoapta să treacă rampa.

Marius Rizea, promoția 1998, UATC București: a pregătit *Boborul* lui Caragiale. Discurs inteligent, precipitat, înverșunat, plin de haz, de George Ivașcu și Dem Rădulescu, puțin manierist. Revelațiile Efimiței stârnesc parcă entuziasmul martirului „cu funcțiune publică de îndeplinit". Nici nu iese bine din scenă că se și apucă de *Moși*. Cu o seară înainte aflase că va pleca la Avignon dacă se ambiționează să fie cel mai bun. În ceea ce privește registrul caragialian, nu se dezminte. Poate că și juriul vede în el un Tipătescu pe care visează să-l joace o dată.

Cristina Chirilă, promoția 1997, UATC București: alege un monolog dificil din *Femeia ca un câmp de luptă* de Vișniec. Nu e alegerea cea mai bună, interpretarea sa fragilă apropiindu-se de cu totul alt registru. Din când în când, răzbat până la public acentele dramatice ale textului, alteori ele se transmit precum nemulțumirile Ofeliei lui Shakespeare. Improvizația celei de-a doua probe este valabilă doar pentru cele câteva minute în care „cineva" șoptește din culise *Moșii*. Odată depășite, minutele pun la încercare răbdarea. N-am înțeles în final gestul imaginar al pistolului dus la tâmplă...

Ada Simionică, promoția 2001, UNATC București: plină de viață, de energie, de prospețime, de ciocolata personajului lui Durringer din *Cronici din toate zilele, cronici din toate nopțile*. Odată descurcat un început rarefiat prin trac, ritmul actoricesc captează în final atenția juriului. Prinde curaj la fiecare replică și se agață de acestea atât cât îi permite timpul. Trecerea la textul lui Caragiale este bine gândită, jocul de cuvinte în sunetul strident al unui microfon propune *altceva*. Se oprește totuși aici. Repetarea gestului de a asculta șoapte din culise, smulgerea fițuicilor cu pricina din mâinile „complicelui", enervarea trucată a candidatei precedente pentru stilul de joc „furat", sunt soluții mai mult sau mai puțin acceptate.

Juriul îi acordă clemență și o șansă **Magdalenei Ofelia Popii** – *Moșii*. Inspirație potrivită în rolul copilei care recită pentru prima oară o poezie. Se miră cu haz, se întreabă cu afecțiune în glas, se supără și chicotește la poznă; devine, însă, treptat, un copil bătrân cu accente filosofice.

Secțiunea grup debutează cu trei actori ai Teatrului Bulandra – **Andreea Bibiri, Gheorghe Ifrim** și **Șerban Pavlu**, îndrumați de un al patrulea, aici în calitate de regizor, Florin Piersic jr. Spectacolul *Zi că-i bine* de Wil Calhoun se joacă în sălile câtorva teatre din București. Experiența actorilor își spune cuvântul. Lipsa de experiență a publicului, de asemenea. În timp ce Gheorghe Ifrim stârnește (cu mult talent) compasiunea, în timp ce Andreea Bibiri își schimbă în final emoția ca o expulsie, în timp ce Șerban Pavlu se acomodează cu tonusul energic al unei situații stânjenitoare, publicul se amuză copios și aplaudă cu multă personalitate injuriile. Din motive obiective îl parafrazez pe directorul teatrului din Sfântu Gheorghe: „Bibliotecile sunt încă bine dotate; mai vizitați-le!".

Matei Vișniec, ales pentru *Buzunarul cu pâine*, de către doi ieșeni – **Marius Manole** și **Emilian Oprea.** Jocul are farmec, pregătirea actorilor este evidentă. Ritmul alert însă în care sunt antrenați (ori în care se antrenează singuri) îi epuizează, le dezvăluie repetițiile și chiar o mișcare incompletă, deși bine susținută din punct de vedere fizic. O mai atentă îmbinare a textului cu solicitarea plastică a corpului ar fi dat un credit mult mai valoros acestor tineri care își doresc într-adevăr să reușească.

A patra zi. Particip la întâlnirea dintre concurenți, juriu și critici. Primii sunt rugați să analizeze concursul. Sunt prea emoționați ca să o facă. În cele din urmă iese la suprafață „rumoarea" Galei. „În sală n-a fost aer condiționat, organizarea e precară". „Nu te plânge; la teatrul din Tulcea, unde repet eu, am în spate muzica rock, alături e ansamblul folcloric și sus e orchestra". „Majoritatea textelor au suferit de vulgaritate, kitsch, șușă. Ne-am transformat în Vacanța Mare". „Au fost aspirațiile mizere ale unui personaj, nu mi s-a părut că trebuie să punem bulina sau pătrățelul verde". „Plec de la Gală cu bucuria că am găsit câțiva tineri talentați care vor putea să umple golurile în teatru și nu vor ajunge la afirmații de genul «urâto!» sau «urâtule!» ca la Gabi Szabo și Beclea". „Abia am terminat facultatea, nu mi se pare corect să candidez cu Bucur". „E un festival de frustrați și e prea devreme!" Cei din București au avut frigider în cameră". „Deviem..."

Ultima piesă la Secțiunea grup se numește *Povești de familie* de Biljana Srbljanovic, montată de Andreea Vălean. Sorin Leoveanu, protagonistul unui bun spectacol al regizoarei, își urmărește din sală colegii – **Lili Prepelicinic, Dragoș Bucur, Ioana Flora, Alexandru Gheorghiu.** Un spectacol reușit, aș spune, mai ales din punct de vedere al mesajului pe care-l transmite. Lili Prepelicinic joacă emoționant drama copilului marcat de un război la care n-a ales să ia parte. Iar ceilalți se implică până când publicul uită să mai râdă la ironia fină a textului; la falsul pretext, din păcate, pe care actorii îl imită atât de bine. Ar putea fi cel mai serios concurent al piesei lui Calhoun.

Juriul anunță numele câștigătorilor fără mari surprize: Secțiunea individual – **Clara Flores** și **Marius Rizea**; secțiunea grup – spectacolul ***Zi că-i bine*** în regia lui **Florin Piersic jr**. Cornel Todea oferă câteva explicații: **Ada Simionică** și **Mihai Arsene** au fost la un pas de a câștiga această Gală. Singura modalitate de a diferenția premiile s-a raportat, în ultimă instanță, însă, la Caragiale. „Ecumest" va face tot posibilul ca toți cei patru concurenți să plece la festivalul din Franța. **Andreea Bibiri** primește premiul „Silvia Dumitrescu Timică" pentru rolul *Sandy* din spectacolul premiat, înmânat de criticul Doina Papp, președinta fundației care premiază.

Gala s-a încheiat, dar nu și spiritul ei. „HOP"-ul pe care l-au avut de sărit candidații îi va urmări și de-acum încolo. Poate că ar fi bine să existe și o Gală a Tânărului Regizor. Sau o Gală a Tânărului Scenograf. Poate că ar fi bine ca tinerii teatrologi să organizeze această Gală a Tânărului Actor. Cu tot ce ține de controlul și autocontrolul lucrului cu scena. Dar mai ales de ceea ce a și fost invocat: relația tinerilor absolvenți cu realitatea.

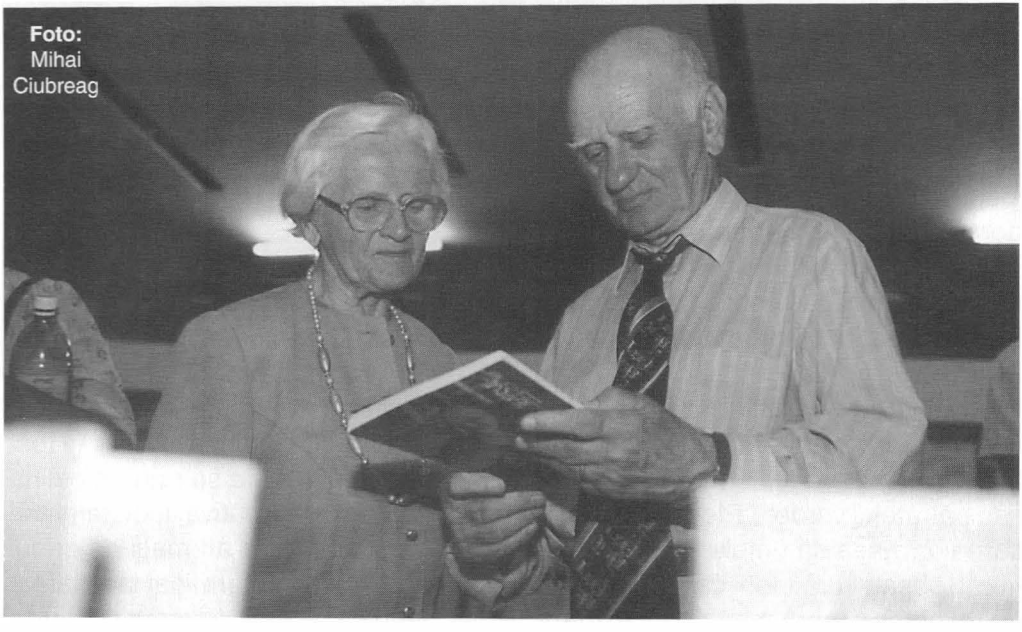


Foto: Mihai Ciubreag

Portret de spectator

Un maestru al scenei spunea odată că dacă există pe pământ trei oameni, doi fac teatru și al treilea privește. Am văzut oameni care ard pe scenă și oameni care ard în săli de teatru. Care cresc și merg mai departe în virtutea câtorva izbânzi. Un dor intraductibil, o muncă sisifică, un prieten, o emoție a clipei. Oameni de care ai putea oricând să-ți aduci aminte. Am întâlnit la Mangalia doi dintre ei – soții Ioan și Valeria Ionașcu. Apariția lor era de poveste: cu părul alb, cu pași mărunți, sprijindu-se unul de celălalt, cu ochi blajini de bunici. Urmărind în fiecare seară toate evoluțiile, răbdători și plini de admirație, aveam senzația uneori că își privesc nepoții. Am vorbit cât pot vorbi trei oameni în câteva zile. Dintre care, ei erau teatrul, iar eu îmi aduc aminte.

Ioan Ionașcu: Sunt severinean de proveniență. Soția este brașoveancă. Am început din 1935; eram în clasa a doua de liceu și frecventam teatrul împreună cu toată clasa. Atunci am văzut pentru prima oară marii actori ai țării – Ion Manolescu, George Vraca, Ion Finteșteanu, Gheorghe Ciprian, Beligan, Birlic, Angelescu, Caragiu, Dina Cocea, Lucia Sturdza Bulandra, mai apoi pe Dorina Lazăr, Ștefan Bănică, Diaconu, Iordache. Regret că nu mai sunt în viață oameni ca Atanasiu sau ca oricare dintre cei pe care i-am amintit la început. Îi stimez mult pe cei care joacă astăzi, pe o doamnă ca Ileana Stana Ionescu sau pe Carmen Stănescu. Mă gândesc și la pleiada de actrițe tinere – Monica Ghiuță, Mariana Buruiană... Citeam teatru ani de zile. Atunci când mi-au plecat nepoții în Germania, le-am oferit o grămadă de cărți de teatru.

Valeria Ionașcu: Și programe...

I.I.: Programe de teatru şi operă, unde ne duceam permanent. Din '35 până în clipa de faţă nu am putut părăsi acest obicei. Îmi amintesc că în anii '50 eram căpitan la Cluj şi stăteam la Casa Armatei, care semăna cu aceasta. Vizavi erau opera şi teatrul. Alternam zilnic între ele.

V.I.: Un an de zile am stat acolo. Nu am renunţat în acest timp la ceea ce ne plăcea atât de mult. Aici am venit din prima seară a Galei şi aş vrea să-i cunoaştem mai bine pe tineri, să le urmărim spectacolele. E greu să alegi dintre ei.

I.I.: Eram încântaţi. Acum suntem amândoi braşoveni şi în mine au rămas doi mari actori: Costache Babii şi Mircea Andreescu. Stăm la doi paşi de Teatrul *„Sică Alexandrescu"*, dar nu pentru asta ne ducem. Vreau să spun că fiinţa noastră este legată de teatru. Te înnobilează, pur şi simplu, te ridică deasupra unei medii umane. Am avut în liceu un filosof, îmi era diriginte. El spunea că orice pas făcut în cultură înseamnă libertate sau progres. Un om care nu este cult, care nu este legat de teatru nu este un om liber.

V.I.: Am fost contabilă, iar soţul meu ofiţer, dar mi-a plăcut foarte mult să mă apropii de artă. Câteodată am văzut şi de trei ori un spectacol de teatru, operă, operetă. Toate piesele lui Everac...

I.I.: Caragiale, Mazilu, Baranga... un remember al celor pe care i-am cunoscut astfel şi noi. Oamenii pe care îi vedem cum se dedică scenei sunt ca nişte eroi. Am urmărit la copiii aceştia talentul, iscusinţa, dicţia, dinamismul, dăruirea pe care au dovedit-o. Pot fi la un moment dat un exemplu, sunt un motor la ceea ce va fi mai departe. Este un act de curaj să participi la acest tip de concurs. Sper ca de câte ori se va mai organiza aşa ceva să fim şi noi prin preajmă. Acum ne pregătim pentru nunta de aur.

Grupa mică de la revistele *Scena* şi *Teatrul azi* (Claudia LIPAN, Mirona HĂRĂBOR şi Marinela ŢEPUŞ), vânzându-şi produsul muncii

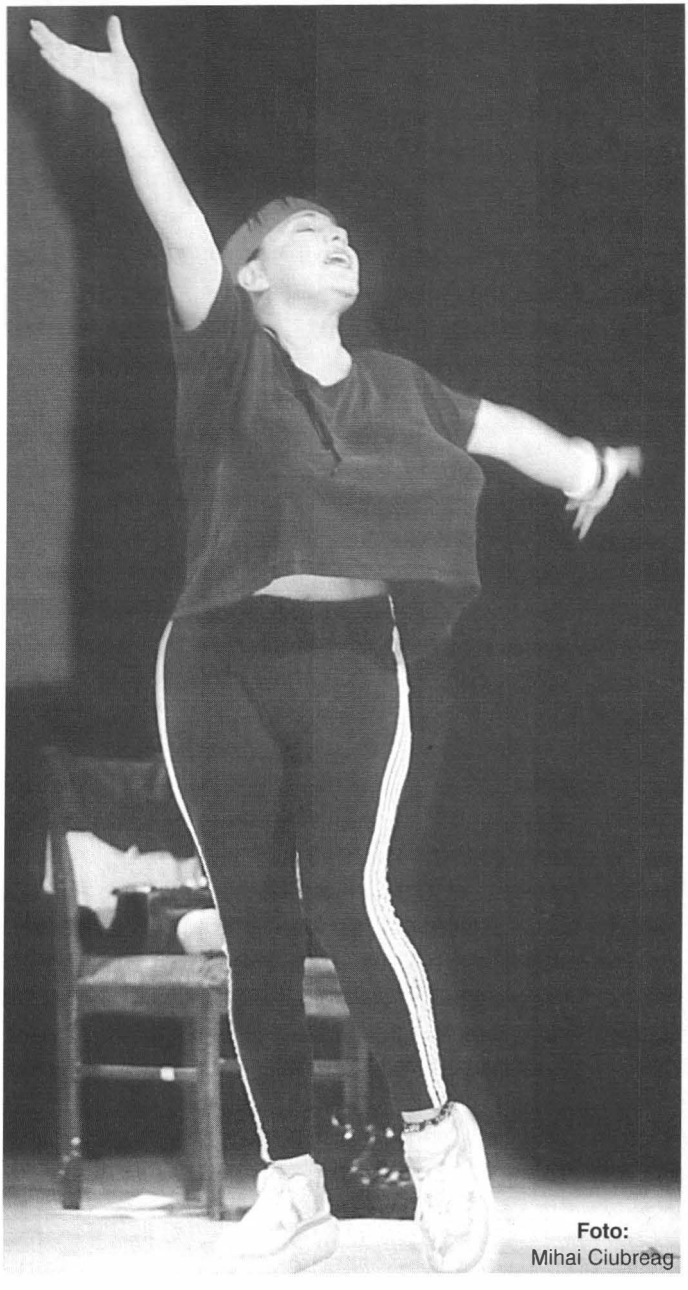


Foto:
Mihai Ciubreag

Clara FLORES:

„Am iubit-o pe Adela așa cum era"

CLAUDIA LIPAN: *Vorbește-mi despre textul „Silicon Valley", așa cum a plecat el de la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț.*

CLARA FLORES: A fost lucrat la început cu Radu Afrim în spectacolul *Ocean café*, dar acolo a rămas foarte puțin din ce a scris Saviana. El s-a folosit de text pentru a inventa un personaj – diva unui bar, care se retrage din meserie și își consumă ultimele apariții. Mie mi-a plăcut piesa în forma inițială. Are un început și un sfârșit foarte bine realizate în structura unei piese de 15 minute. Mi-a plăcut pentru că e vorba despre o femeie, despre vulgaritate și kitsch. Or, trăim o vreme în care se pune preț pe femeia perfectă, machiată și operată peste tot. Textul poate fi o formă de luptă împotriva acestor lucruri, eu nefiind o femeie foarte frumoasă, dar având, cred, o frumusețe interioară.

C.L.: *S-a spus că ideea regizorală a lui Radu Afrim a existat și în varianta prezentată la Mangalia...*

C.F.: Nu este adevărat. Poate că e normal să se spună așa ceva atât timp cât actorul este considerat acum o marionetă. E în stare să facă orice, în afară de a gândi. Eu am încercat să gândesc – o lună și jumătate am stat închisă într-o sală de repetiții și am gândit acest text. Sunt de acord că un regizor este binevenit, dar asta nu înseamnă că trebuie să-mi dea ultima mișcare și ultimul gând. Este trist când ți se înmânează un premiu și auzi mai târziu că, de fapt, nu-l meritai pentru că a fost vulgar sau pentru că ai lucrat cu un regizor. Când el are propria părere e mult mai ușor s-o exprime. Criticul Marina Constantinescu m-a selecționat pentru Gală și mi-a spus că nu există nimic din ceea ce am lucrat cu Radu Afrim, din femeia care avea acolo un rost, era frumoasă, ba chiar avea stil. S-a simțit probabil că am iubit foarte mult personajul. În spectacolul lui Afrim se numea *Mercedes*, avea nume de scenă; în textul Savianei se numește *Adela*. Am iubit-o pe Adela, așa cum era: prostănacă, un pic vulgară, aspirând la ceva mai bun. Am iubit felul ei de a lupta pentru a intra într-o altă categorie și mi s-a părut important de exprimat.

C.L.: *Aceeași pregătire te-a ajutat, cred, și la proba obligatorie – Caragiale. Care este relația unui actor cu un text fără punct și virgulă?*

C.F.: Am văzut condițiile de concurs, m-am dus la text, am văzut ce text este și am „înnebunit" pe loc! Am sunat de trei ori la UNITER pentru a mă asigura că este obligatoriu să-l joc. Am făcut atunci tot ce-am învățat de la profesoara mea, Miriam Răducanu, adică să brodez partitura pe un personaj. Am învățat foarte mult de la Miriam, al cărei spectacol *Caleidoscop* (câștigătorul ediției din 1999) vorbea tot despre condiția femeii. Spectacolul s-a desființat, din păcate, din cauza neînțelegerilor dintre mine și colegii mei, din cauza faptului că m-am descurcat într-un moment în care nici unul dintre ceilalți nu au reușit să intre într-un teatru. Când s-a aflat că sunt nominalizată la debut pentru Gala UNITER s-a sfârșit și prietenia noastră. Știi, îmi închipui uneori... mă gândesc că oamenii care urcă pe scenă trebuie să fie oameni care dăruiesc dragoste, care dăruiesc din experiența lor. Este inuman să omori un spectacol pentru invidii fără sens. În teatru există competiția: vrei să joci, renunți la alte lucruri. Am renunțat la casa mea pentru a sta cu trei persoane într-un apartament la Piatra-Neamț, cu un salariu de debutant de șapte sute de mii lei. Miriam este omul care, după ce ai ridicat un text, ca înțelegere, ca sens, vine și construiește personaje. Lucrează mult pe expresivitatea corporală, ceea ce este foarte important pentru un actor. Am făcut trei ani de zile exerciții pentru a-mi cunoaște trupul, emoția, pentru a o transmite întregului corp. Dar ca să revin la Caragiale... Am făcut o listă cu toate cuvintele noi, m-am dus înapoi la caietele din școală și am început să construiesc o situație. Era cumplit, în text aveam trei sute de cuvinte aparent fără legătură, despărțite prin liniuțe. Probabil că rezultatul a apărut și din nostalgia mea de a nu-l fi jucat în școală pe Caragiale. Mi-a părut rău pentru asta. Nefiind din România, am un fel de detașare față de autor, dar văd că acest popor este exact așa cum l-a creat el!

Marius RIZEA:

„Atunci când îți este mai greu, lucrurile ies mai bine"

CLAUDIA LIPAN: *Ce influență a avut pregătirea unui adevărat recital* ***Caragiale****?*

MARIUS RIZEA: *Boborul*, schița cu care m-am prezentat la secțiunea „liber alese", a fost pregătită de multă vreme, dar în cadrul unui repertoriu de concurs. Orice actor are nevoie, în momentul în care termină facultatea, să lucreze un repertoriu care înseamnă mai mult decât o poezie și-o povestioară. La Gala Tânărului Actor, am considerat că mă poate pune foarte bine în pagină. Puteam să ofer mai mult din calitățile personale pe marginea acestui text. Fiind un actor puțin mai expresiv, Caragiale mă ținea ca o oală sub presiune, reduceam totul la economia de mijloace. *Boborul* nu este un text care prinde imediat la public, umorul este greoi, dar mă prezentam totuși în fața unui juriu obiectiv, care avea o altfel de arie perceptivă, căuta altceva în afară de umor. Am luptat pentru acest text, mai ales când am aflat că proba obligatorie înseamnă tot Caragiale. Ideea acestei probe a fost foarte bună, este un prilej obiectiv de a vedea candidații. Dacă toți am plecat de-acasă cu un text care ni s-a părut că ne reprezintă bine, *Moșii* au fost lucrați de fiecare în parte și bănuiesc că alegerea însăși a textului a venit ca să ușureze într-un fel munca juriului. Nu am lucrat cu un regizor și îmi pare rău că la Secțiunea grup n-am avut altă soluție pentru spectacol. La individual, părerea mea este că fiecare actor, aflat într-un concurs în care *el* pe *el* se reprezintă, trebuie să își aleagă o scriitură care-i place foarte mult, un text cu care să se simtă foarte bine și pe care să-l lucreze așa cum crede de cuviință. La grup, am lucrat împreună cu Cristian Crețu; noi ne cunoaștem, de altfel, de multă vreme, am fost colegi în teatru... Am avut încredere în el ca actor, dar s-a simțit lipsa unui schelet, a unei chei în care să putem juca. Ne-am asumat spectacolul, am fost câteodată nesiguri în scenă, lumea s-a relaxat și a judecat totul „la prima mână", cum s-ar zice. Îmi pare rău de asta, pentru că eu sunt un actor care iubește foarte mult publicul căruia i se adresează.

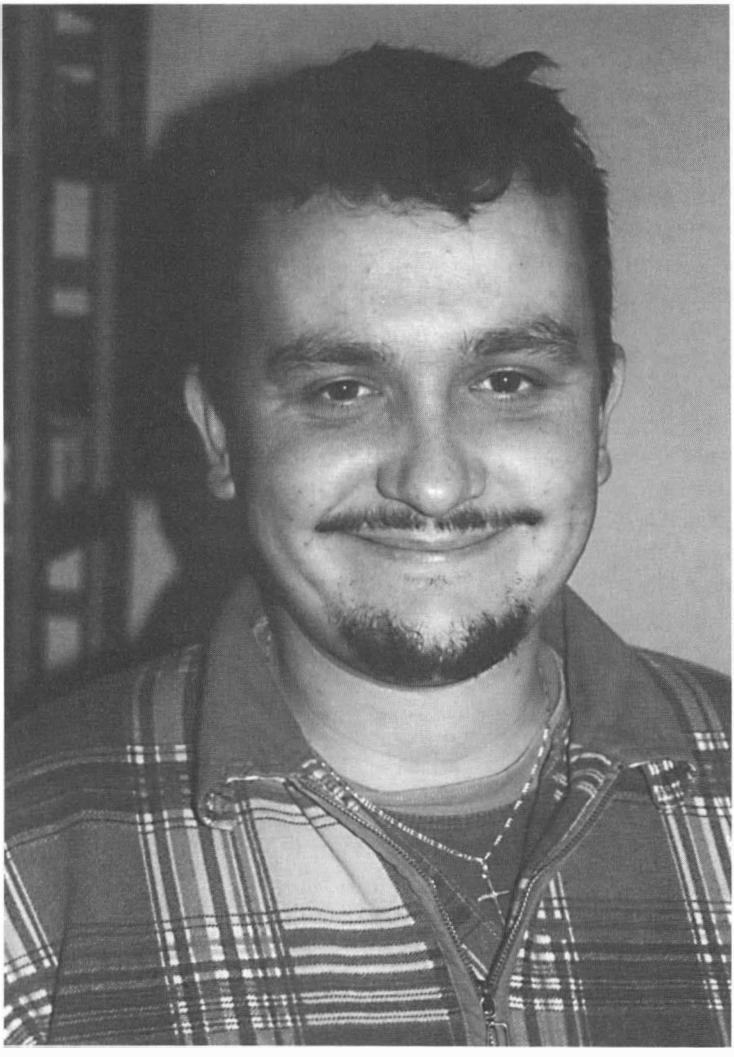
C.L.: *Când ai aflat de Festivalul de la Avignon?*

M.R.: După ce am luat premiul și am primit asta ca o supriză foarte plăcută. Mi-ar părea bine dacă Mihai și Ada vor putea să plece la Avignon, pentru că sunt talentați. Îmi pare rău că un criteriu de departajare a fost chiar proba impusă. Dacă Mihai Arsene și-ar fi pregătit cu mai multă seriozitate *Tabla de materii*, ar fi

avut mari șanse de a câștiga. Mai ales după ce el s-a prezentat foarte bine cu *Lecția* lui Ionescu. Sincer vorbind, dacă ar fi fost după mine, aș fi dat premiul la toți patru.

C.L.: *Ce se întâmpla în culise în tot acest timp?*

M.R.: Atmosferă încinsă, și la propriu, și la figurat. S-a spus că actorii nu au avut condiții la Mangalia. Eu nu aș fi de acord cu asta și m-a deranjat că unii dintre noi au vorbit în numele tuturor. Am avut toți aceleași condiții, care nu au fost plăcute întotdeauna, asta este adevărat, dar credința mea este că atunci când îți e mai greu lucrurile ies mai bine. Dacă ar fi ușor, ne-am acomoda cu lejeritatea. Fiind greu, ne-am concentrat mai mult și am luptat și cu alți factori decât cu noi înșine. Trebuia să faci față publicului, în primul rând, public care, la căldura de 40 grade din sală, a suportat un maraton extraordinar. Este și meritul actorilor că au reușit să îi mențină curiozitatea. O notă bună aș da spectacolului care a și câștigat, dar cred că sunt un pic subiectiv, îi cunosc pe actori. Dar soluția regizorală cu care a venit Florinel Piersic mi s-a părut bună. La fel cum – pe alocuri – mi-a plăcut primul spectacol al trupei din Iași. Mărturisesc că n-am trecut niciodată prin emoțiile pe care le-am avut la această Gală și n-am înțeles de ce. Poate și miza pusă în joc, poate căldura...



C.L.: *Ce vrei să faci de-acum încolo?*

M.R.: Vreau să fac meserie.

Claudia LIPAN

Maria SÂRBU

La un sfert de secol

Unul dintre cele mai longivive festivaluri de teatru din țară – *Săptămâna Teatrului Scurt de la Oradea* a demonstrat prin cea de-a XIII-a ediție (desfășurată în perioada 24–30 septembrie) depășirea oricărei crize. După 25 de ani, manifestarea, care are loc din doi în doi ani, a ocolit rutina, dovadă fiind selecția spectacolelor, buna organizare, precum și „păstrarea" publicului. În pofida denumirii de „teatru scurt", s-a reușit într-un sfert de secol, menținerea strategiilor artistice și manageriale, culminând cu ediția recentă gândită și realizată la nivel profesionist. La zidirea acestui festival au participat, cu rare întreruperi, aceiași oameni – piloni de rezistență ai culturii orădene. Acum 25 de ani, ideea *Săptămânii Teatrului Scurt* s-a născut în sânul revistei de cultură „Familia", unde era un *trio* de redactori: Dumitru Chirilă, Mircea Bradu și Stelian Vasilescu, susținuți de Valentin Silvestru, care stabiliseră promovarea teatrului scurt. La acea vreme, scenele țării nu-și propuneau spectacole de mici dimensiuni, cu toate că texte existau. Astfel, inițiativa orădenilor a prins repede contur.

Remarcabil pentru *Săptămâna Teatrului Scurt* este și faptul că festivalul și-a păstrat caracterul competitiv ceea ce îi conferă o altă intensitate, teatrele fiind impulsionate, astfel, de a aduce la rampă și piese scurte. Adesea sunt prezentate nu numai spectacole de teatru scurt, ci spectacole scurtate. Și pentru ediția din acest an, selecția a fost operată de criticul de teatru Mircea Morariu, care a izbutit, cu siguranță, să pună juriul de multe ori în dificultatea de a decide, pentru că multe spectacole erau foarte apropiate din punct de vedere valoric. Evident, selecționerul a ținut cont ca *Săptămâna Teatrului Scurt* să reprezinte o sărbătoare teatrală pentru comunitate, în așa fel încât publicul să vadă teatre nu întotdeauna apreciate de critica de specialitate, dar care se găsesc actualmente „într-o creastă a valului", vorba lui Mircea Morariu. Publicul orădean, competent și foarte selectiv, totuși, preferă însă și el vedetele, acestea fiind mai multe în Capitală. De aceea, în timpul festivalului, teatrele bucureștene provoacă o aglomerație de spectatori în frumoasa sală a Teatrului de Stat din Oradea. Dovadă a acestui fapt a fost și primul spectacol din cadrul *Săptămânii... – Operele complete ale lui WLM ȘXPR* în regia lui Petre Bokor, realizat de Teatrul „Nottara", interpreții celor trei roluri Mircea Diaconu, Emil Hossu și Constantin Cotimanis fiind aplaudați la scenă deschisă, obținând de altfel și *Premiul de popularitate*.

Orădenii au știut să mulțumească seară de seară și pentru prezența în sală a Irinei Petrescu, președintele juriului, din componența căruia au mai făcut parte Dumitru Chirilă, Ion Parhon, Octavian Saiu și Ion Moldovan.

A impresionat publicul, prin versiunea regizorală inedită și prestanța

interpreților, *Nunta însângerată* după Federico García Lorca, regia Bócsárdi László – Teatrul „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe, care s-a ales pe bună dreptate cu *Premiul pentru cel mai bun spectacol.* La această categorie juriul a nominalizat, de asemenea, spectacolele *Medeea* de Euripide, regia Ion Sapdaru – Teatrul de Stat din Oradea și *Bekkanko* de Asaya Fujita, regia Cristian Juncu – Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani. O creație ce a confirmat calitățile deosebite ale regizoarei Mona Chirilă a fost *Memo* după texte din avangarda literară română (*Premiul special al juriului*), cu doi actori aflați pe o balanță artistică de invidiat – Miriam Cuibus și Dragoș Pop. Au adus prospețimea și firescul textului lui Slawomir Mrojek realizatorii și interpreții spectacolului *Emigranții* al Eurotheater Central din Bonn (*Premiul Interferențe* al revistei „Familia"). Tema acestei lucrări dramatice a avut o abordare dintre cele mai speciale – toate persoanele implicate în montare sunt emigranți: regizorul Tomory Peter e născut la Cluj-Napoca; actorul Dmitri Aleksandrov a ajuns în Germania din Rusia, unde făcuse parte din trupa MHAT-ului, iar cel de-al doilea interpret, Daniel Andone, este din Sighișoara și a absolvit Școala de Teatru din Freiburg. Alte două producții, atribuite cu adevărat teatrului scurt, au fost *Un cadou special* după schița lui Ellie Wiesel (Teatrul „Luni"), regia Liana Ceterchi, în care Roxana Guttman a demonstrat o performanță actoricească (*Premiul pentru interpretare feminină*) și *Apropo, ați chemat pompierii?* după *Telegrama* de Aldo Nicolaj (Teatrul de Stat din Arad), cu Zoltan Lovas (*Premiul pentru interpretare masculină*). A avut mare succes și spectacolul Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, *Cerere în căsătorie* de Cehov, regia Claudiu Goga (*Premiul pentru regie*). Interesante transpuneri scenice au oferit Teatrul Maghiar „Csíky Gergely" din Timișoara – *Evanghelia după Toma* de Radu Macrinici, regia Anca Maria Colțeanu; Teatrul de Stat din Oradea – *Medeea* de Euripide, ș.a. Au fost selecționate în festival și două frumoase spectacole pentru copii ale Teatrului pentru copii și tineret Arcadia din Oradea – *Aventurile celebrului baron Münchhausen,* regia Alina Hiristea, și *Prințul fericit* de Oscar Wilde, regia Varga Ibolya. S-a prezentat în concurs și spectacolul *Agenda* de Jean Claude Carrière, regia Ovidiu Lazăr (Teatrul Național din Iași), cu doi actori remarcabili – Florin Mircea și Catinca Tudose. Doar textul nu a fost pe măsura regizorului și a interpreților. În afara concursului, s-au programat *Tragedia omului,* scenariu și regia Varga Vilmos (Trupa „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea și Studioul „Kiss") și *Pușca de vânătoare,* regia Liana Ceterchi (Teatrul „Luni").

În cadrul manifestării a avut loc și lansarea volumului *Teatrul românesc la Oradea. Perspectivă monografică,* apărut la Editura revistei „Familia" și realizat de cinci redactori – oameni de teatru: Elisabeta Pop (redactor coordonator), Dumitru Chirilă, Mircea Murariu, Stelian Vasilescu și regretatul Lucian Drimba. De asemenea, a fost prezentat și volumul *Istoria dramaturgiei române contemporane* de Mircea Ghițulescu.

Zeno FODOR

Colocviul teatrelor minoritare

Renăscut din inițativa Departamentului pentru Relații Interetnice din cadrul Ministerului Informațiilor Publice, *Colocviul Teatrelor Minoritare* a avut loc la Gheorgheni, în perioada 12–16 septembrie 2001 (edițiile anterioare, din 1978, 1980 și 1992, se ținuseră la Sf. Gheorghe). Programul a fost foarte dens: în 5 zile au fost prezentate 14 spectacole și au avut loc 4 dezbateri asupra acestora. Spectatorii, prezenți în mare număr, au putut viziona: *Tragedia omului* de Imre Madách (Teatrul Studio „Kiss" din Oradea), *Ușa închisă* de J. Graham Reid (Compania „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea), *La gongul spart* (spectacol de cabaret al Teatrului „Csíky Gergely" din Timișoara), *Unde-i revolverul?* de Gábor Görgey (Teatrul „Tomcsa Sándor" din Odorheiu Secuiesc), *Ziua moartă* de Ernst Barlach (Secția germană a Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu), *Fierarul satului* de Sándor Petõfi (Teatrul Studio „Figura" din Gheorgheni), *Vânzătorii de Haloimes* de Șalom Alehem (Teatrul Evreiesc de Stat din București), *Legământul de sânge* de Ramón del Valle-Inclán (Teatrul „Csíky Játékszín" din Miercurea Ciuc), *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill (Teatrul German din Timișoara), *Alexanderplatz* – montaj din texte de Alfred Dõblin, Hermann Hesse, Christopher Isherwood, Egon Erwin Kisch, Siegfried Lenz, Thomas Mann și Rainer Maria Rilke (spectacol realizat în colaborare de Fundația „Arteast" și Teatrul „Underground" din Târgu Mureș), *Testamentul lui Bacchus* – spectacol de teatru-dans inspirat din *Occisio Gregorii Vodae* (Ansamblul de dans „Háromszék" din Sfântu Gheorghe), *Cvartetul* de György Spíró (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj), *Kasimir și Karoline* de Ödön von Horvath (Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe), *Cu mâna pe ciocan* de Miloš Nicolić (Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe). Acest din urmă colectiv a fost prezent în virtutea faptului că regulamentul Colocviului prevede și participarea teatrelor românești, cu condiția să prezinte o piesă scrisă de un dramaturg minoritar sau una care tratează o problemă legată de viața minorităților.

Deși nivelul artistic al festivalului a fost unul mediu, deși nici un spectacol nu a constituit o revelație, nici o concepție regizorală și nici o interpretare actoricească nu m-au entuziasmat peste măsură, consider totuși că acest Colocviu a fost o reușită și că el a constituit un moment important în viața teatrală românească a acestui an.

În primul rând, este bine că acest Colocviu – care ne permite să evaluăm locul pe care îl ocupă în viața teatrală românească teatrele care joacă în limbile unor minorități naționale (deocamdată în maghiară, germană sau idiș, în viitor poate și în alte limbi) – a renăscut din propria-i cenușă și își propune (datorită sprijinului pe care autoritățile locale l-au promis Teatrului „Figura", organizatorul manifestării) să devină periodic (din doi în doi ani); în al doilea rând, Colocviul ne dă ocazia

András LÓRANT și Márdirosz ÁGNES în ***Legături de sânge*** de Valle-Inclán

să observăm și să analizăm particularitățile și bogăția pe care aceste teatre – care „sug la două țâțe", cum spunea un participant, care se hrănesc adică atât din experiența și tradiția teatrului românesc, cât și din cele ale culturii teatrale de care sunt legate prin limbă și spiritualitate – le aduc în viața noastră teatrală; în al treilea rând, am putea constata că teatrele minoritare nou înființate, subvenționate sau particulare, se străduiesc, și în bună măsură reușesc, să țină pasul, din punct de vedere calitativ, cu teatrele vechi, puternice, evident mult mai experimentate; în al patrulea rând, deși unele teatre nu au adus spectacolele lor cele mai reprezentative, am descoperit cu satisfacție că limbajul scenic cu care aceste trupe se adresează spectatorilor este extrem de variat: de la teatrul realismului psihologic (de ex. *Cvartetul*, în regia lui István Kövesdy, un spectacol de o remarcabilă omogenitate și un înalt profesionalism, aflat la un pas de marea performanță), trecând prin teatrul expresionist (*Kasimir și Karolina*, gândit de regizorul László Bocsárdi, vizualizat de scenograful József Bartha și interpretat aproape impecabil de actori – în primul rând de Tibor Pálffy, Tibor Szabó și László Szakács), până la teatru-dans (de exemplu *Legământul de sânge*, în care textul suprarealist al lui Valle-Inclán e transpus cu fantezie în limbajul nonverbal al flamencoului de

către regizorul László Béres şi coregraful Lóránt András, susţinuţi în demersul lor şi de scenografia inspirată a lui Judit Dobre-Kóthay, precum şi de tinerii interpreţi care, deşi actori de teatru dramatic, se dovedesc a fi foarte buni, foarte expresivi şi atunci când sunt obligaţi să ne transmită sentimente şi gânduri numai prin gesturi, mişcare şi dans).

Am mai remarcat plăcerea cu care spectatorii, aşezaţi confortabil la măsuţe cu 2-3 scaune, consumând cafea, vin sau răcoritoare, într-o atmosferă specifică anilor '20–'30 ai secolului trecut, au urmărit cabaretul *La gongul spart*, realizat pe texte de Jenö Rejtö (trei interpretări pline de vervă şi fantezie i s-au datorat lui Pavel Bartoş), între care actorii cu voci remarcabile ne-au delectat cu şlagăre ale epocii; sau frenezia pe care ne-a transmis-o tuturor spectacolul *Cu mâna pe ciocan* care, în regia inspirată a lui Theo Herghelegiu, a ştiut să ne vorbească cu umor, ironie şi autoironie, fără complexe, fără încrâncenare, fără inhibiţii despre amestecul şi convieţuirea diferitelor etnii, aici, în această parte a Europei, oferindu-ne şi două interpretări deosebite: a Ioanei Gajdó şi a lui Lázsló Szakács; precum şi interpretările demne de luat în seamă ale lui Lóránd Váta şi Lázsló Mátray (*Alexanderplatz*), Ida Jarcsek-Gaza (*Lungul drum al zilei către noapte*), Enikõ Szabó (*Legământul de sânge*), Robert Dunkler (*Unde-i revolverul?*) şi ale celor patru interpreţi ai *Cvartetului*: Ferenc Boér, Dezsõ Nagy, Júlia Albert şi Katia Panek.

Colocviul a avut şi câteva neîmpliniri (le putem spune şi nereuşite sau greşeli de organizare): din diverse motive au absentat Compania „Tompa Míklós" a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, Compania „Harag György" a Teatrului de Nord din Satu Mare, precum şi Universităţile de Artă Teatrală care pregătesc actori în limbile minorităţilor naţionale; traducere la cască nu a existat decât la spectacolul Teatrului Evreiesc; spectacolul Secţiei germane de la Sibiu nu a avut nici măcar un sinopsis în altă limbă; şi ceea ce mi s-a părut mai grav – au absentat criticii de teatru cei mai cunoscuţi, atât cei tineri, cât şi vârstnici; dar au lipsit şi dramaturgii (deşi Colocviul ar trebui să fie, să devină şi un forum de dezbatere a situaţiei dramaturgiei create de scriitorii din rândurile minorităţilor şi a prezenţei acestei dramaturgii pe scenele româneşti), precum şi regizorii, iar unele colective teatrale au plecat acasă fără să mai asiste la discutarea spectacolelor lor. Dar să fim optimişti şi să sperăm că la ediţia din 2003 toate aceste minusuri vor fi remediate. Colocviul acesta – cum spuneam – e important şi merită un efort în acest sens.

Juriul – alcătuit din István Zsehránszky (critic de teatru), József Kötõ (istoric de teatru, profesor la Universitatea Babeş-Bolyai din Cluj), Ildikó Ungvári-Zrinyi (profesoară la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureş), István L. Sándor (critic de teatru din Budapesta) şi Zeno Fodor (teatrolog, directorul Centrului Teatral Franco-Român) a acordat următoarele premii:

- Premiul pentru cel mai bun spectacol: **Kasimir şi Karolina** (Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe).
- Premiul pentru regie: **László Bocsárdi** (pentru spectacolul *Kasimir şi Karolina*).

- Premiul pentru interpretare masculină: **Lóránd Váta** (pentru rolul din *Alexanderplatz*).
- Premiul pentru interpretare feminină: **Ioana Gajdó** (pentru rolul din *Cu mâna pe ciocan*).
- Premiul special al juriului, pentru omogenitatea interpretării actoricești: colectivul de realizatori ai spectacolului **Cvartetul.**
- Premiul special al juriului, pentru înnoirea limbajului teatral: colectivul de realizatori ai spectacolului **Legământul de sânge.**
- Premiul publicului, acordat de către un juriu format din spectatori: **Fierarul satului,** un spectacol al Teatrului Studio „Figura" din Gheorgheni.
- Redacția revistei „Függöny" („Cortina"), revistă de teatru în limba maghiară, redactată la Cluj și care apare numai pe internet, a acordat premiul „Függöny" spectacolului de cabaret **La gongul spart** (Teatrul „Csíky Gergely" din Timișoara).

Irina IONESCU

Arad – Clasicul tradițional

Cel mai important eveniment cultural arădean al anului – Festivalul de Teatru Clasic –, ajuns deja la cea de-a VII-a ediție, s-a desfășurat, în orașul de pe malul Mureșului, între 6 și 14 octombrie 2001.

Timp de nouă zile, organizatorii – Consiliul Municipal Arad, Teatrul de Stat Arad, Fundația Culturală ART CLASIC – bucurându-se de sprijinul Ministerului Culturii, al UNITER, a numeroși și foarte generoși sponsori – Brauunion România, Direcția vânzări; Hotel Ardealul; Agrirom S.R.L.; Hotel Restaurant Central; Clubul Rotary – au oferit publicului din localitate o selecție de spectacole având la bază texte clasice ale dramaturgiei universale (certitudini, valori verificate în timp) sau teme/motive/personaje ale literaturii clasice greco-latine în interpretări postmoderne înscenate cu mijloace multimedia, precum *Odiseea 2001*, de Cătălina Buzoianu.

Întrucât m-am aflat la Arad pentru prima oară, nu pot spune cât de consecvent este Festivalul cu sine însuși, cât de bine respectă în fiecare an tematica pe care și-o propune și ce progrese face de la o ediție la alta.

Cred că n-ar strica totuși o selecție mai dură a spectacolelor din program, astfel încât ceea ce se prezintă să fie din punct de vedere valoric peste montările obișnuite la Arad – lucru nu foarte greu de realizat, ținând cont de nivelul scăzut de performanță în teatrul de aici.

Amăgirea competitivității scenei arădene n-ar fi trebuit să existe, din păcate, la sfârșitul Festivalului – situație ivită însă destul de ușor anul acesta.

Este bine și de la bun început știut faptul că au existat, ca întotdeauna, o serie de factori perturbatori în organizarea Festivalului, precum lipsa foundurilor necesare până în ultimele momente posibile, comoditatea unor trupe de a se deplasa până la Arad, onorariile prea mari cerute de anumite VIP-uri ale capitalei, actori care joacă în patru-cinci spectacole la teatrele unde sunt angajați și care odată plecați la un festival provoacă închiderea stagiunii

în teatrul respectiv, contractele altora cu diverse televiziuni particulare care nu admit absențe etc, etc, etc...

Calitatea spectacolelor prezentate ar trebui să fie însă, în ciuda sau poate chiar în virtutea acestor greutăți. principala preocupare și responsabilitate a directorilor Festivalului – Horea Popescu, director artistic; Ion Văran și Ovidiu Cornea, directori executivi –, atâta timp cât la Arad există un public foarte dornic de teatru, cultivat, deși – se pare – cu gusturi destul de conservatoare, care a onorat cu prezența absolut toate montările invitate.

Eveniment tradițional, puternic mediatizat de presa locală, Festivalul s-a deschis anul acesta cu un spectacol inedit realizat de un ansamblu de amatori din orașul italian Umbertide, cu care Aradul a colaborat în folosul unor schimburi culturale reciproce. Fără cuvinte, valorificând însă din plin șlagărele peninsulei (singurele *vinovate* de *suportarea* până la final a montării), *Balera – Italia cântă și dansează* de Achille Roselletti și Francesco Torchia este o însăilare de scene fără prea multe legături între ele, cu punct de plecare în admirația realizatorilor pentru filmul *Baal* al lui Ettore Scola. În mod normal, spectacolul nu ar fi avut ce căuta în programul Festivalului, fiind extrem de departe de tot ceea ce înseamnă teatru, scenă, actorie, expresivitate artistică.

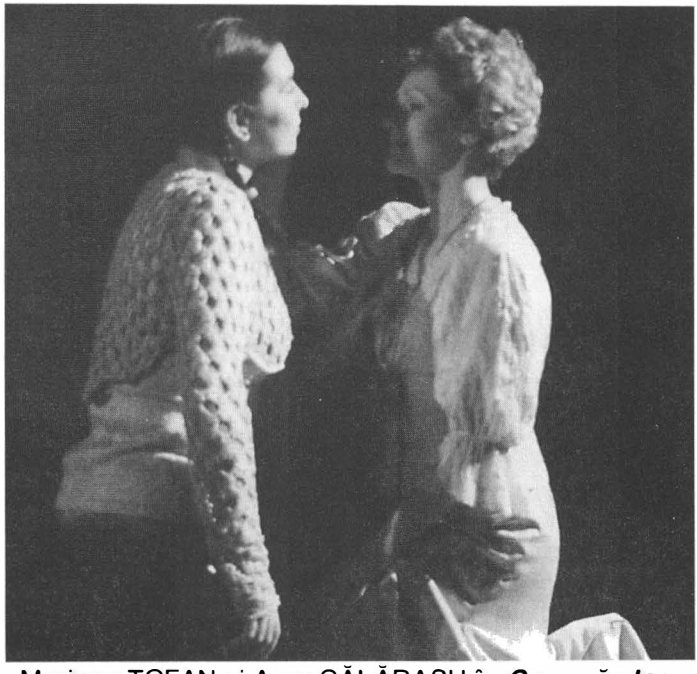
Au urmat apoi spectacole montate în diverse teatre din țară sau chiar peste Prut, la Chișinău. Cum revista noastră a relatat deja sau relatează chiar în acest număr pe larg despre fiecare dintre ele, mă voi rezuma la a arăta doar ce impresie au făcut la Arad, fără a intra în detalii privitoare la construcția sau la interpretările propuse. *Hamlet* de Shakespeare, în regia lui Vlad Mugur (Teatrul Național din Cluj) a fost, cu siguranță, cel mai așteptat spectacol din Festival. Aplaudată îndelung, reprezentația de la Arad a fost una extrem de bună, cu precădere, pentru Sorin Leoveanu (*Hamlet*), Vlad Zamfirescu (Claudius), Miriam Cuibus (*Clovn gropar*) și Melania Ursu (*Actor rege*). *Odiseea 2001* (Teatrul Bulandra) s-a dovedit, în schimb, nepotrivită pentru scena italiană arădeană, fiind probabil mult mai bine pusă în valoare în spații neconvenționale, spații pentru care a și fost creată, de altfel.

Din Republica Moldova a fost invitat la Arad spectacolul *Jucătorii* de Gogol, în regia lui Ilie Todorov (Teatrul Național „Mihai Eminescu"). Beneficiând de un text foarte bine scris, cu o lovitură de teatru ca la carte, *Jucătorii* este, în primul rând, succesul unor comici de mare talent – Nicolae Darie, Anatol Durbală, Oleg Grudco și Ion Mocanu – care par a se întrece aici pe sine, dar și unul pe altul, scenele în care apar împreună putând fi socotite extraordinar de reușite.

Strigoii de Henrik Ibsen, în regia lui Ovidiu Lazăr (Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași), montare intrată în repertoriul ieșean cu câteva stagiunii în urmă, deși mult mai *legată* decât la primele reprezentații, a dezamăgit, în general, publicul spectator. Personal cred că ar trebui amintiți însă Călin Chirilă și Petru Ciubotaru, cei mai buni actori dintr-o distribuție în care, e drept, restul personajelor se reduc la cifra trei.

Teatrul-gazdă a participat la Festival cu o piesă shakespeareană în regia lui Ion Mircioagă – *Cum vă place*. Parafrazând titlul unui articol, mult mai îngăduitor, publicat într-un ziar local, aș

spune că... *nu ne place chiar deloc*. Montarea se apropie prin câteva elemente – costum, machiaj, abordarea personajelor – de teatrul popular, de teatrul de bâlci, în care nu se pierde vremea pentru detalii și se urmărește, în special, efectul produs asupra spectatorilor. Mijloacele implicării publicului în spectacol nu pot înlocui totuși absența unei interpretări nuanțate a piesei, care să pună în evidență, pe lângă subiect, și substratul filosofic prezent în text.



Mariana TOFAN și Aura CĂLĂRAȘU în ***Cum vă place*** de Shakespeare

Năzdrăvanul Occidentului de J.M. Synge, în regia lui Bocsárdi László (Teatrul Național Craiova), mult mai bun decât la data premierei s-a impus la Arad prin coerența și claritatea montării, deși textul a produs – ca de obicei – câteva nedumeriri. Personajul Mirelei Cioabă (*Văduva Quin*) a făcut deliciul spectatorilor, fiind urmat îndeaproape de jocul lui Ilie Gheorghe (Bătrânul Mahon).

Tragedia *Romeo și Julieta*, montată de Keresztes Attila (Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca) s-a bucurat la Arad de un succes bine meritat, fiind aplaudată ritmic câteva minute în șir. Simplitatea decupajului, cromatica montării – roșu puternic – precum și jocul actorilor Hatházi Áron (*Mercuțio*), Csiky András (*Călugărul franciscan*), Bogdán Zsolt (*Prologul*) au condus împreună la înregistrarea acestui succes.

Foarte bine primit de public a fost și spectacolul *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, în regia lui Felix Alexa (Teatrul Național „I.L. Caragiale" București). În acest caz meritul este al întregii echipe, de la Grigore Gonța – cap de afiș, la Octavian Puric – mezinul trupei, fără a o uita pe Diana Ruxandra Ion – creatoarea scenografiei.

Departe de a fi un lux, festivalurile continuă să reprezinte – în lipsa organizării de turnee – singura modalitate de circulație a informației concrete și imediate în lumea teatrului. Devine astfel extrem de important felul în care sunt gândite și organizate aceste festivaluri. La Arad, Festivalul de Teatru Clasic are un statut bine definit, o tradiție și nu lasă de dorit nici în privința organizării, dimpotrivă chiar. Alegerea spectacolelor din program a fost singura care nu a excelat, anul acesta.

Plat, cenușiu, neinspirat

Fiind extrem de departe de sugerarea realismului magic specific câtorva comedii shakespeariene printre care și *Cum vă place*, spectacolul Teatrului de Stat Arad, în regia lui Ion Mircioagă, are drept singur merit major faptul că face cunoscut textul piesei, mai bine spus povestea și relațiile dintre personaje.

Compensator, montarea antrenează spectatorii într-un joc de-a pădurea Ardenilor, invitându-i pe scenă, spre deliciul rudelor rămase în sală, învățându-i să mimeze copaci sau să cânte și să danseze alături de actori. *Mărunțișuri* care – simplificând totuși destul de brutal rezumatul spectacolului – animă întregul cenușiu și plicticos, în multe scene chiar inert.

Ludicul și histrionismul inteligent lipsesc din scenă, fiind suplinite până la linia de plutire de îndrăzneala și degajarea actorilor.

Spectacolul nu reușește să depășească sub nici o formă nici stadiul precar în care se află construcțiile scenografice în majoritatea teatrelor din provincie sau mai bine spus *din teritoriu*, după formularea (mai puțin ofensatoare, în cazul în care poate fi percepută și așa) criticului Dumitru Chirilă. Lipsa banilor este și nu este vinovată, în același timp, de acestă stare de fapt. De cele mai multe ori decorurile și costumele sunt înfiorător de inestetice și nu trădează nici un pic de simț artistic.

Din distribuție mi-au atras atenția Zoltan Lovas (*Orlando*), Ioan Peter (*Tocilă*) și Aura Călărașu (*Rosalinda*), secondată de Mariana Tofan (*Celia*).

Cum vă place este un spectacol deficitar din multe puncte de vedere și nu poate fi supralicitat în nici un fel. Nu trăiește estetic, ci doar ca obligație repertorială de îndeplinit.

Teatrul de Stat Arad – Cum vă place **de W. Shakespeare. Regia: Ion Mircioagă. Distribuția: Ovidiu Ghiniță, Alexandru Bairactaru, Călin Stanciu, Radu Cazan, Costin Gavază, Florin Covalciuc, Zoltan Lovas, Teodor Vușcan, Ioan Peter, Adelin Ghinghioșan, Ion Văran, Bogdan Costea, Dan Covrig, Adriana Ghiniță, Aura Călărașu, Mariana Tofan, Dorina Darie-Peter, Mariana Dănilă, Oltea Aciocârlănoaiei-Blaga, Maura Stoica, Carmen Vlaga, Oana Hui, Ana Maria Dumitrean, Florin Dărăbuț, Savin Mara, Lucian Man, Iosif Tari.**

Conservarea purității

În viziunea lui Keresztes Attila vinovați de și pedepsiți prin moartea lui *Romeo* și-a *Julietei* sale sunt chiar locuitorii Veronei, aceștia împingându-i fără milă pe cei doi în ghearele morții.

Nu întâmplător regizorul alege pentru realizarea scenică a acestei interpretări folosirea unor măști (Vargo Járó Ilona) asemănătoare cu cele venețiene purtate în timpul carnavalului, simbol al decadenței și ireversibilității.

Blestemați prin iubire, bolnavi în urma tragediei petrecute, veronezilor nu le rămâne decât să păstreze pentru eternitate povestea purității distruse/salvate de propria lor nesăbuință.

Spectacolul este construit cu foarte multă atenție pentru elementele de ordin vizual – decor (Dobre-Kóthay Judit) și costume (Vargo Járó Ilona), astfel încât devine ușor de urmărit, chiar fără

serviciul traducerii simultane. Performanță mai greu de realizat însă, în cazul personajului interpretat de Bogdán Zsolt (*Prolog*), un personaj inventat de regizor pentru rostirea prologului, a concluziei finale, dar și pentru comentarea punctelor nodale ale piesei, prin replici împrumutate de la ceilalți și prelucrate în spirit critic.

Tot cu titlul de inovație merită amintită și scena consumării tragediei propriu-zise, în care protagoniștii ratează întâlnirea pregătită cu sprijinul călugărului franciscan la secundă. Pentru ei se dovedește a fi prea târziu cu o secundă, *găselniță* ce conferă finalului un plus de melodramatism.

Întreținerea climatului romantic se realizează pe parcursul spectacolului printr-o coloană sonoră bine gândită și echilibrată, ce abundă în teme poetice și ritmuri melancolice. Adecvate sunt și mișcările interpreților, instruiți special și pentru scenele de scrimă (Habala Péter), duelurile, deși interzise, fiind – se pare – un fel de antrenament obligatoriu pentru tinerii veronezi.

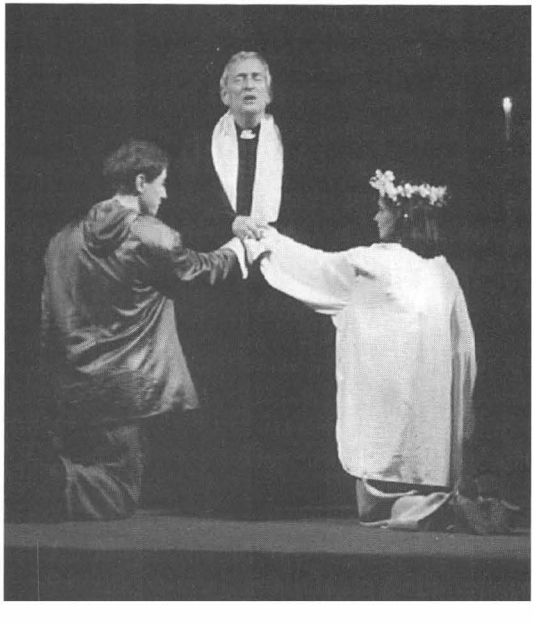
Foarte multă catifea roșie în montarea lui Keresztes Attila, motiv pentru care nu pot să nu remarc o oarecare asemănare cu scenografia spectacolului Național-ului bucureștean după *Richard al II-lea* tot de Shakespeare, deși acest lucru nu face decât să confirme impactul foarte puternic pe care îl au asupra spectatorilor opulența și cromaticile deosebite.

Ceea ce nu-mi aduc aminte să fi văzut totuși înainte este realizarea unui labirint prin ridicarea succesivă a câtorva cortine, idee care completează într-un mod fericit sugestiile amintitelor deja măști venețiene.

Chiar dacă imaginea este cea care atrage atenția, în mod deosebit, nu trebuie uitate nici cele mai reușite creații actoricești. Este vorba în primul rând despre Hatházi András (*Mercuțio*), de departe cel mai bun interpret din distribuție, urmat apoi de Csíky András (*călugărul franciscan*), prezență deosebit de distinsă, și de Bogdán Zsolt.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Romeo și Julieta **de William Shakespeare. Traducerea: Mészöly Dezsö. Dramaturgia: Visky András. Regia: Keresztes Attila. Decor: Dobre-Kóthay Judit. Costume și măști: Varga Járó Ilona. Muzica: Selmeczi György. Coregrafia: Liviu Matei. Scrimă: Habala Péter. Distribuția: Bogdán Zsolt, Senkálszky Endre, Manases István, Salat Lehel, Nagy Dezsö, Dimény Áron, Hatházi András, Galló Ernö, Kardos M. Róbert, Csíky András, Flórián Róbert, Bodea Tibor, Ráduly Csaba, Laczkó V. Róbert, Tyukodi Szabolcs, Albert Júlia, Kali Andrea, Varga Csilla.**

DIMÉNY Áron, CSÍKY András și KALI Andrea în ***Romeo și Julieta*** de William Shakespeare



Oana BORŞ

Un spectacol al gestului mărunt

Printre festivalurile ce au devenit un obişnuit al începutului de stagiune, se numără şi **„Zilele Teatrului Valah".** Anul acesta, însă, a îmbrăcat o formă mai largă, scena teatrului găzduind, în acelaşi timp, „Festivalul Internaţional al Românilor de Pretutindeni". În general, când se vorbeşte despre un spaţiu spiritual şi cultural cu fundament românesc situat dincolo de graniţă, atenţia ne este îndreptată, cu precădere, către Basarabia, ignorând existenţa şi cu atât mai mult, activitatea altor comunităţi similare. În acest context, un astfel de festival, devine prilej de cunoaştere. Teatrul „Siracus" din Chişinău (cu *Carmen,* adaptare după Prosper Mérimée), trupa Teatrului „Luceafărul" din Vârşet, Iugoslavia (cu *Regele moare* de Eugen Ionescu), cărora li s-au alăturat Teatrul Dramatic Vidin, Bulgaria (cu *Colonelul Pasăre* de Hristo Botev) şi Teatrul „Sava Ognianov" din Ruse, Bulgaria (cu *Cântăreaţa cheală* de Eugen Ionescu) au fost invitaţii festivalului.

Din repertoriul Teatrului Valah din Giurgiu, patru producţii s-au alăturat spectacolelor din afară: *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, regia Mircea Creţu; *Duelul* de Natasa Tanska, regia Mircea Creţu; *Pescăruşul* de A.P. Cehov, regia Nicolov Perveli Vili precum şi *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia Mihai Manolescu, spectacol cu care a debutat festivalul. De altfel, el încheie ciclul comediilor lui Caragiale montate în ultimii ani aici. Textele marii dramaturgii care au constituit subiect de meditaţie şi de transpunere scenică pentru mulţi creatori, unele memorabile, suscită interes la o nouă decriptare scenică tocmai printr-o prezumtivă originalitate şi noutate. Iar în opera lui Caragiale, implântat adânc într-o anume specificitate socială, s-a găsit întotdeauna suficientă substanţă.

Regizorul Mihai Manolescu oferă, însă, un palier de lectură superficial. Se cantonează în imediat şi periferic, îmbracă personajele cu gest mărunt şi primar, mizează extrem de mult pe un umor de suprafaţă, pe efectul imediat. E adevărat, însă, că regizorul, cu ani de experienţă scenică ştie să întreţină un ritm, să speculeze momente, să păstreze o linie coerentă fidelă gândului iniţial, mărturisit şi în caietul-program: „valorile populare vor guverna în relaţiile de familie şi, încetul cu încetul, familia se va confunda cu întregul popor, întreaga naţiune devenind o mare familie. Morala unei asemenea ideologii este simplă: „să ne avem ca fraţii şi ca... cumnaţii!" şi astfel viaţa de zi cu zi a lui *Chiriac* şi a lui *Spiridon* este una caricatural-cazonă (în faţa lui *Jupân Dumitrache* merg în pas de defilare); *Rică Venturiano* umblă în geantă cu voalul de mireasă, verighete, flaşnetă ce cântă marşul nupţial şi coroane de cununie, biserica fiind, evident, poporul; harta cartierului este la îndemână, căci este şi faţă de masă.

Savoarea citirii scenice a comediilor lui Caragiale este dată, în general, şi de modul de întrupare a personajelor sale. În spectacolul giurgiuvean, Livius Rus creează un *Jupân Dumitrache* printr-un exces de exteriorizare. În contrast,

Mirela Nicolau (*Veta*) păstrează măsură în construcția rolului său, alăturându-i-se Gabi Munteanu (*Zița*), Radu Panamarenco (*Nae Ipingescu*) și Dinel Tancof (*Chiriac).* Florin Dumitru în *Rică Venturiano* este, din păcate, depășit de rol. Un travesti (*Spiridon*) reușit și foarte convingător face, însă, Mihaela Olar, dând autenticitate personajului său.

Teatrul Valah Giurgiu – O noapte furtunoasă **de I. L. Caragiale. Regia: Mihai Manolescu. Scenografia: Olimpia Damian. Distribuția: Livius Rus, Radu Panamarenco, Dinel Tancof, Mihaela Olar, Florin Dumitru, Mirela Nicolau, Gabi Munteanu.**

Humorror-mania

La început de septembrie, pașnicului trecător al Căii Victoriei, proaspăt reîntors din concediul de vară, îmbulzeala în prag de seară din fața Teatrului Odeon, îi stârnea mirarea. Afișele prezente prin preajmă, în locuri convenționale și mai ales „neconvenționale", cele în drept de a da lămurire, aveau meritul de a accentua... nelămurirea. Căci textul lor suna cam așa: „Mama, buba!"

Ce se întâmpla, de fapt? A patra ediție a *Festivalului Humorror*, „singurul festival de umor negru pur sânge românesc", așa cum ne anunțau organizatorii în materialele publicitare oferite. De altfel, cum „evenimentul" a avut în spate, ca organizator, pe CONNEX, campania publicitară ce l-a însoțit a fost făcută, evident, după tipicul implementării unui „produs" pe piață.

Așadar, la intrare îmbulzeală mare, foarte mulți tineri, căci „se intră pe gratis". Aceasta, bineînțeles, după ce s-au strecurat prin cordonul oamenilor de ordine, invitații sau posesorii unei legitimații de presă. Cei care reușesc să pătrundă înăuntru, în foaier, în spațiul amenajat de către scenograful Dragoș Buhagiar, sunt în pericol de a fi acostați de actorii angajați într-un happening, imagini ale traumelor fizice. Despre altfel de traume, despre altfel de „bube" vorbește, însă, expoziția de fotografie (*Fotofobia*) și de caricatură (*Schizografia*) expusă aici. Despre cele ale societății în care trăim, ale omului de lângă noi și, implicit, ale noastre. Un zâmbet în colțul gurii și încă o demonstrație că hazul de necaz este total compatibil spiritului românesc. *Fotofobia* și *Schizografia* sunt doar două dintre secțiunile festivalului, cea de-a treia secțiune fiind rezervată teatrului, toate având caracter competitiv.

Cine ajuns până aici, poate intra și în sală „pentru a vedea cele cinci piese (spectacole, am spune noi, *n.a.*) care concurează la secțiune Lethalia. Adică una pe seară".Tema fiind umorul negru, probabil a fost destul de greu a găsi în repertoriul teatrelor oferte care să satisfacă cerința. Astfel că, dintre spectacolele selecționate: *Năzdrăvanul Occidentului* de John Millington Synge, regia Bocsárdi László (Teatrul Național Craiova), *Trilogia belgrădeană* de Biljana Skblijanovic (Teatrul „Lucia Strudza Bulandra"), *Popcorn* de Ben Elton, regia Răzvan Săvescu (Teatrul Mic), *Pastramă-Trufanda* după proza, poezia și corespondența lui Ion Luca Caragiale, regia Ion Ardeal Ieremia (Teatrul Național Timișoara), *O tată, sărmane tată, mama*

te-a spânzurat în dulap, iar eu sunt foarte trist de Arthur L. Kopit, regia Iarina Demian (Fundația Artest), numai ultimul poate fi considerat apt de a participa fără urmă de compromis în festival.

Ochiul juriului s-a oprit asupra lui apreciind, însă, doar creația lui Tudor Chirilă (*Jonathan*), care a primit premiul de interpretare, distincția pentru cel mai bun spectacol fiind acordată *Trilogiei belgrădene.* De altfel, o coerentă montare a regizorului Theodor Cristian Popescu, ce are la bază un text axat pe problematica lumii balcanice contemporane.

Serile „humorror" nu se închideau aici, însă. „Oameni care joacă teatru fără nici un rost, căci recitalurile lor sunt hors concours", au delectat publicul de-a lungul a trei seri: Mariana Mihuț, Maia Morgestern și Horațiu Mălăele, pentru ca închiderea galei festivalului să fie făcută de *Operele complete ale lui WLM SXPR"* de Jess Borgeson, Adam Long și Daniel Singer, regia Peter Bokor.

Ileana BERLOGEA

Năzdrăvanul Occidentului

Gongul noii stagiuni 2001/2002 a bătut în toate teatrele țării. Trebuie, totuși, să recunoaștem, că și vara a oferit publicului evenimente artistice. La Sighișoara au putut fi văzute spectacole medievale, iar la Mangalia, la sfârșit de august, a cules aplauze *Gala tânărului actor.* În septembrie, în capitală, concomitent cu muzica lui George Enescu, *Connex* a organizat un festival, *HumOrror*, cuprinzând cele mai diverse montări cu comic negru din țară și din București, după cum și cu recitaluri anume pregătite.

Naționalul craiovean în prag de a-și deschide stagiunea oficială cu noua montare a lui Bocsàrdi Làszlò, un regizor afirmat după 1990, cu o solidă pregătire de inginer, anterioară noii sale pasiuni pentru scenă, a fost invitat de *Connex* la acest festival, premiera având loc cu acest prilej.

Lectura lucrării lui Synge, dramaturg irlandez de la începutul de veac XX, a fost amară, spectacolul a devenit astfel o comedie tristă despre un tânăr chinuit de un tată despotic și crud, convins că fiul său nu este bun de nimic.

Cu Ilie Gheorghe, strălucitor, energic, viu, adevărat în ciudatul rol al tatălui, cu decorurile sumbre, dar sugestive semnate de Bartha Joszef și costumele bine concepute de Kótay Dobre Judith, regizorul a reușit o emoționantă generalizare a destinului lui *Cristopher Mahon*, eroul exasperat de propriul său părinte până la gestul dement de a-i da cu sapa în cap acestuia. Speriat de fapta săvârșită, *Cristopher* fuge, ajungând la un han unde este văzut ca un erou.

Autorul irlandez a vrut să-și satirizeze compatrioții, așa cum a făcut și G. B. Shaw atunci când i-a descris pe irlandezi, sau Sean O'Casey în opera sa dramatică, pentru a nu-l uita nici pe O'Neill în *Fire de poet* și chiar în autobiografica mărturie *Lungul drum al zilei către noapte,* dar la Synge, alături de ironie, se descifrează și înțelegere pentru niște oameni însetați de extraordinar. Tristețea, condamnarea și

Foto: Florinel Chirea

Constantin CICORT și Iulia LAZĂR în ***Năzdrăvanul Occidentului*** de Synge

compătimirea sunt și sentimentele dominante trezite în spectatori de viziunea regizorală. Alături de Ilie Gheorghe, actor ce dă ritm susținut părții a doua a montării, Mirela Cioabă în *Văduva Quin*, o cârtitoare cu suflet bun, câștigată de *Cristopher*, gata să-l ajute pentru a o câștiga pe *Pegeen*, fiica hangiului, reușește să aducă dinamism și culoare, întărite mai ales atunci când în scenă se află fetele din sat, la rândul lor îndrăgostite de tânărul străin, jucate de Romanița Ionescu, Petra Zurba, Ramona Păsărică și Geni Macsim, sau bătrânii. În rolul hangiului îl reîntâlnim pe Valer Dellakeza, unul dintre bunii, foarte bunii interpreți ai Naționalului craiovean, oferind prietenilor săi un pahar și petreceri. Aceștia sunt: Valentin Mihali (*Philly*) și Ion Colan (*Jimmy*).

Un personaj realizat cu umor, distanțare satirică și haz este cel al lui *Shawn Keogh*, un fermier îndrăgostit de *Pegeen*, disprețuit de aceasta, dar cu care probabil se va mărita după plecarea dezamăgitului *Cristopher*, atât de călduros primit la început și categoric condamnat la moarte, atunci când, din nou disperat de bătăile încasate cu o uriașă bâtă de la tatăl său, în fața oamenilor, încearcă să îl omoare, dar, din nou, fără succes.

Am lăsat anume la urmă pe interpreții celor doi tineri, pe Iulia Lazăr, o actriță talentată, dar ale cărei cuvinte abia le-am auzit în *Pegeen,* și pe Constantin Cicort, cu sensibilitate în *Cristopher Mahon*, dar fără suficientă înaripare în momentele de înflăcărată declarație de dragoste. Acest tânăr chinuit, umilit, fără curaj devine, atunci când este liber, cel mai bun. Nu trebuie uitat că el este cel ce-i întrece pe toți, dovedind energie, entuziasm, forță explozivă. Vorbește frumos – ne spune *Pegeen* – și trebuie s-o credem. În realitate, *Cristopher Mahon* este cel ce trebuie să imprime ritmul spectacolului, dând farmec scenelor lirice, după cum tot el trebuie să dea și sentimentul de disperare din final, atunci când părăsește hanul cu tatăl său, dispărând în necunoscut.

Fără îndoială că tânărul actor va ajunge la o realizare mai convingătoare a eroului său, meritând pe deplin numele de „năzdrăvanul Occidentului". Nu trebuie schimbată viziunea regizorală, pusă sub semnul amărăciunii, ci doar să dea farmec și avânt momentelor de victorie asupra întunericului și dezamăgirii.

Comedia lui Synge este amară și spectacolul creat de Bòcsàrdi Làszlo, la fel, cu toate că ne amuzăm chiar copios cu Mirela Cioabă și cu umorul aspru al lui

Ilie Gheorghe, dar textul este cel ce ne duce către zonele durerii și ale absurdului existenței.

Teatrul Național din Craiova. Năzdrăvanul Occidentului **de J. M. Synge. Regia: Bòcsàrdi Làszlo. Versiunea scenică: Mircea Cornișteanu. Decorul: Bartha Joszef. Costume: Kòthay Dobre Judith. Muzica: Konczei Arpàd. Cu: Constantin Cicort, Iulia Lazăr, Ilie Gheorghe, Mirela Cioabă, Valer Dellakeza, Nicolae Poghirc, Valentin Mihali, Ion Colan, Romanița Ionescu, Petra Zurba, Ramona Păsărică, Geni Macsim. Data premierei: 10 septembrie 2001.**

Claudia LIPAN

„Tot românu' plânsu-mi-s-a..."

...astfel a început o nouă ediție a *Festivalului Humorror*, cu moștenirea dureroasă că ne-am cam pierdut pofta de râs; cu toate acestea, cei care au intrat timp de o săptămână în sala de spectacol a Teatrului Odeon au păstrat ceva-ceva din convingerea că poate fi mai bine. Același sentiment se resimte și din recitalul Maiei Morgenstern, intitulat *Trei nopți cu Marx*, după textul lui Mircea Dinescu. Mergând pe linia discursului permanent cu publicul, adresarea directă afectează rând pe rând martorii unui personaj scăpat, parcă, din nemulțumirea bătrâneilor ce-și așteaptă pensiile pe la ușă, din pământul bătut de piatră al câte unui agricultor zelos, din discrepanțele unei generații fără rădăcini... Anonim și solitar, omul văzut de Mircea Dinescu mai are un singur pas până la integrarea în masă. Emoția acestei noi perspective este transmisă de puterea obișnuinței. Deprins cu ideea că nivelul de trai poate fi (la un moment dat) mai bun, *el, ea, noi, tu*, acest personaj multiplu, seamănă cu toți cei despre care vorbește. Este neliniștit, umilit, învingător etc., aparține oricărei imagini contemporane despre ceea ce ne înconjoară. Maia Morgenstern revine pe scenă după o evoluție nu tocmai inspirată de la sfârșitul stagiunii trecute. Tenta de umor negru care există în lipsurile eroinei o determină pe interpretă să își supraliciteze demonstrația. Partea nereușită a acestei încercări este că spectacolul devine un fel de medicament fără prescripție; îl iei și gata! El nu mai convinge, ci pur și simplu se zbate pentru a crea o impresie. Partea bună a lucrurilor ține nu de sclipirile sporadice ale textului, cât de potențialul scenic al talentatei actrițe, care reușește uneori, în recital, să aducă o nuanță sensibilă, prăfuită de agitația noastră zilnică. Nu a mirat probabil pe nimeni faptul că alături de Maia Morgenstern a urcat, încă o dată, pe scenă compozitoarea Dorina Crișan Rusu. Acompaniamentul discret, potrivit unui „one woman show", a transformat sala de la Odeon într-un café-theatre neobișnuit de spațios. Ceea ce nu a împiedicat-o pe Maia Morgenstern să umple de multe ori momentele goale ale textului cu mișcări circulare fără răspuns. O lecție de supunere în fața limbajului teatral, a unui spectator venit acolo chiar și la-ntâmplare – la ecoul unei intrări libere. Or, dacă teatrul crește în continuare pe experiența spectacolului cu priză la public, dar cu un bagaj creativ insuficient sau inexistent, atunci... „viitorul" nu sună întotdeauna așa de bine!

Ioana ANGHEL ICHIM

DESPRE „JOCUL DE-A SCULPTORUL"

S-a numit Talmeș-Balmeș".

Și a fost nu un recital de teatru, ci un curs de sculptură.

Așadar, am asistat la facerea unei sculpturi, al cărei creator a fost un actor și unde materialul de sculptat a fost o masă de oameni – publicul din sala de spectacol.

Mai întâi, sculptorul a cioplit un zâmbet discret. Apoi mai multe guri deschise, asemeni unor hohote de râs. După aceea, și-a distrus propria sculptură, întipărindu-i în loc o expresie tristă. Dar s-a „supărat" iar, și, parcă certându-și propria creație, i-a dat acesteia un chip vinovat ce parcă nici nu mai respira de uimire, ori de frică, ori poate doar de curiozitate.

Și apoi iar și-a distrus opera, remodelându-i mereu alte și alte expresii. Și s-a jucat sculptorul așa, cât a avut el chef.

Și când a obosit, ori poate doar s-a plictisit, a modelat o mulțime de oameni cu palmele împreunate în chip de aplauze, le-a întipărit pe chipuri ochii strălucind de bucurie și gurile creionate în largi zâmbete. Apoi, asemeni vrăjitorilor din povești, a suflat peste sculptura lui, dându-i astfel viață. Sculptura a respirat o dată, după care a explodat într-un tumult de aplauze și urale pentru cel ce a modelat-o, și anume, sculptorul... Horațiu Mălăele.

Scrisoare de admirație

Cu toate că vor fi, poate, mulți oameni care vor citi aceste rânduri, ele vă sunt adresate dumneavoastră, doamnă Mariana Mihuț.

Vă scriu pentru a vă spune că am regăsit și am trăit în ora cât a durat recitalul *Off Off Off humor* tot ceea ce am crezut și visat că este TEATRUL.

Am crezut că este o meserie de credință și de totală dăruire. Și am văzut pe scenă o actriță care se dăruia necondiționat plăcerii de a juca, de a exista pe scenă.

Am visat un teatru în care să uit de tot și toate cele pe care le-am învățat, de ideile-mi preconcepute despre piese și personaje, despre nimicurile ce ne frământă secundă de secundă și să trăiesc, să mă bucur sau să sufăr numai pentru ceea ce se întâmplă pe scenă. Și așa a fost: am plâns pentru copilul din flori din *Acești îngeri triști,* m-am enervat împreună cu..., am râs de furia...

Așadar, dumneavoastră doamnă, cu harul, farmecul și dăruirea dumneavoastră, m-ați convins să iubesc și mai mult TEATRUL.

Pentru asta vă mulțumesc.

Cu dragoste,
Ioana Anghel Ichim.

LA ANIVERSARĂ

De la
Doamna Berlogea
am învățat că:

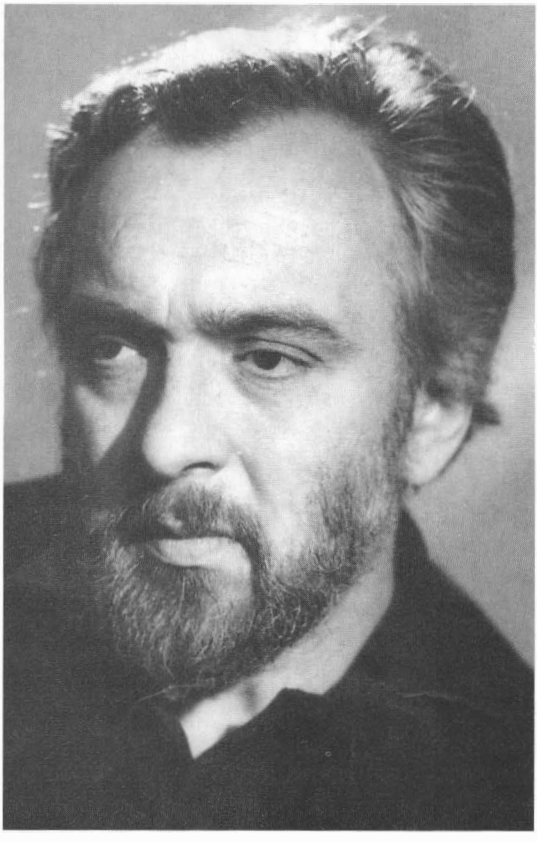
I înseamnă *iubire*
L înseamnă *lumină*
E înseamnă *energie*
A înseamnă *aripă*
N înseamnă *nostalgie*
A înseamnă *artă*

B înseamnă *bucurie*
E înseamnă *erudiție*
R înseamnă *respect*
L înseamnă *lecție*
O înseamnă *opinie*
G înseamnă *generozitate*
E înseamnă *estetică*
A înseamnă *artist*.

Și pentru toate acestea îi mulțumesc!

George Ivașcu

LA MULȚI ANI!



„A sluji teatrul însemnă a sluji ideea de cultură, a sluji ideea de frumos, înseamnă a sluji ideea de bine și de Dumnezeu", spunea actorul **Constantin Codrescu** la împlinirea a 70 de ani. O viață petrecută sub semnul teatrului, privit fie din unghiul celui ce stă pe scândura scenei sau din acel al creatorului de spectacol, fie de pe poziția diriguitorului de teatru sau a celui ce împărtășește din bogăția sa tinerilor, generoasa misie a mentorului. Toate aceste impostaze i s-au împletit în viață. Acei care, poate, nu l-a văzut pe o scenă cu siguranță i-a ascultat vocea pe undele radio sau i-a văzut chipul în filme.

A debutat încă student fiind, în 1948, la Teatrul Național din București în rolul *Bucătarului* din *Romeo și Julieta* de Shakespeare. A urmat o carieră tumultuoasă, cu roluri de registre diferite, alături de regizori de marcă: Marietta Sadova, Moni Ghelerter, Dumitru Neleanu, Lucian Pintilie, Sorana Coroamă Stanca, Ion Cojar, Horea Popescu. A fost *Niță Logofătul* în *Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu; *Jupân Dumitrache* în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale; *Torvald Helmer* în *Nora* de Ibsen; *Serafim* în *Meșterul Manole* de Lucian Blaga; *Ovidius* în spectacolul cu același nume după piesa lui Grigore Sălceanu; *Scroop* în *Richard al II-lea* de Shakespeare; *Kenneth* în *Amintirea unei dimineți de luni* de Arthur Miller; *Părintele Visarion* în *Baltagul* după Mihai Sadoveanu; *Brâncuș* în *Coloana infinită* de Angela Plati, *Don César de Bazan* în *Ruy Blas* de Victor Hugo; *Tiresias* în *Antigona* de Sofocle, *Severino* în *Testamentul câinelui* de Assuna Ariano, *Sir George Crofts* în *Profesiunea doamnei Warren* de G.B. Shaw; *Radu Vereș* în *Nu suntem îngeri* de Paul Ioachim; *Starbuck* în *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, *Isaias Krappo* în *Cu căluțul în gură* de Alfonso Sastre, Doctorul în *Doctorul minune* de Hristache Popescu. Și-a legat destinul de teatre din București, dar și din țară, cu precădere de: Teatrul Mic, Teatrul „Nottara", Teatrul Național din Târgu Mureș, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila. Ca regizor s-a aplecat asupra textelor lui Dostoievski (*Frații Karamazov*); Arthur Miller (*Moartea unui comis-voiajor*), Cehov (*Vacanța artistică studențească*); Maxim Gorki (*Micii burghezi*); Camil Petrescu (*Act venețian*); Iosif Naghiu (*Valiza cu fluturi*); Aurel Baranga (*Rețeta fericirii);* Tudor Mușatescu (*Sosesc diseară*).

George VRACA și Constantin CODRESCU în ***Meșterul Manole*** de Blaga

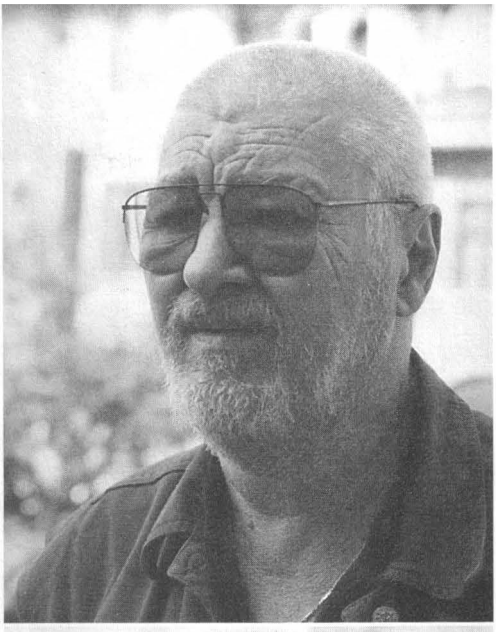
Dincolo de privirea unui spectator sau de răsfoirea unei biografii, omul Constantin Codrescu se dezvăluie altfel, celor din jur. Așadar, am întrebat cum este *partenerul* Constantin Codrescu. Ne-a răspuns **Lucia Mureșan.**

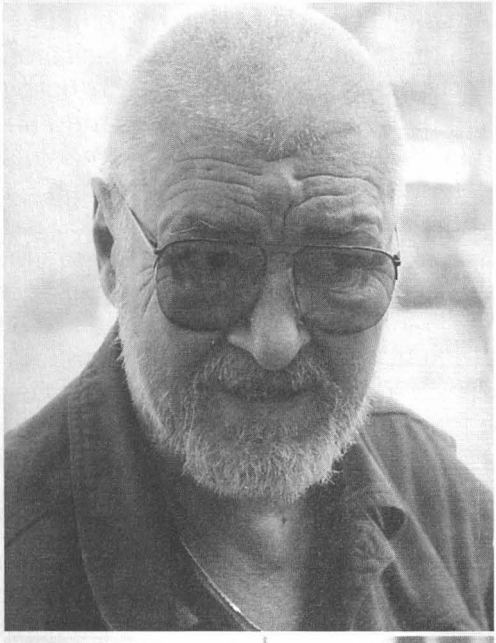
„Întâlnirea cu Constantin Codrescu, Puiu, cum am început să-i spun de la un anumit moment, când diferența de profesie și de vârstă începuse să conteze mai puțin, a fost pentru mine, un lucru deosebit. Faptul că eram la teatru sau în Radio alături de el îmi dădea un sentiment de siguranță, de certitudine că nu pot greși, că lucrurile se vor desfășura calm, adevărat și de fiecare dată cu cel mai bun rezultat pentru toți. E un partener generos, un partener cald, un partener care îți inspiră enormă încredere. Îl respect și i-am respectat întotdeauna statura morală, adevărul, cinstea profesională și omenească care, în general, în profesia acesta nu merg alături. El e o fericită excepție de om drept și cinstit lângă care e bine să exiști." Și-am mai întrebat cum este *profesorul* Codrescu. Ne-au răspuns **studenții săi** de la Universitatea Ecologică.

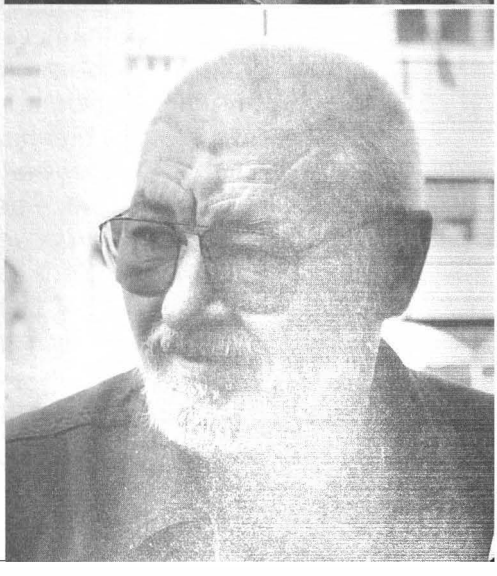
„Pentru noi înseamnă zâmbet, mult zâmbet. Un om extraordinar de la care putem învăța mereu, din fiecare gest, din fiecare privire." (Roxana Arsene) „Un om care ne-a învățat cât de grea și cât de ușoră, în același timp, este meseria de actor. Un om deosebit, un copil chiar la vârsta de 70 de ani... (Mircea Teodorescu)

Oana BORȘ

Ştefan Iordache – în floarea vârstei artistice







Costin MANOLIU: *Anul acesta ați împlinit 60 de ani. Este un prag important în viața dumneavoastră sau este o vârstă oarecare?*

Ştefan IORDACHE: Nici nu-mi vine să cred c-au trecut atâția ani de când m-a azvârlit mama în lume. Nu știu dacă a făcut bine sau rău, Doamne, iartă-mă! Nu mă gândesc la atâția ani de viață, ci la atâția ani de teatru: 40 de ani.

C.M.: *Vă este frică de moarte, de acel moment care vine inevitabil?*

Ş.I.: Mi-e frică, recunosc. Aş vrea să știu când mor. Nu mi-ar plăcea să mor în somn. Aş vrea să știu cum e trecerea asta, să mă lupt puțin cu doamna asta care ne urmărește pe toți.

C.M.: *În martie 1999, la Gala UNITER, vi s-a acordat Premiul pentru întreaga activitate artistică. Unii au spus că acest premiu venea prea târziu, alții au fost de părere că a venit prea devreme, că mai aveți mulți ani de carieră artistică. Cu ce stare de spirit ați primit dumneavoastră acel premiu?*

Ş.I.: Atunci am făcut o glumă, ca să fiu în ton cu veselia specifică Galei. M-am uitat la ceas şi am zis că e cam târziu. Cred că acel premiu a venit la timp.

C.M.: *Sunt oameni care vă consideră cel mai important actor român în viață. Un actor ca Ştefan Iordache, care cu siguranță este conştient de marea sa valoare, mai are nevoie de premii, de astfel de confirmări?*

Ş.I.: În arta actorului, în teatru, nu există „cel mai…", „cea mai…". Poți să fii important pe moment, apoi poate să

vină un personaj care-ți dărâmă tot ce ai construit în spate. Asta e viața. De aceea, orice premiu, așa cum a fost și cel de anul acesta pentru rolul *Barrymore*, este binevenit, pentru că teatrul e un examen perpetuu și un premiu atestă, într-un fel, că ai lucrat bine. Actorul este un copil și copilul când face un lucru bun primește o bomboană, o jucărie și se bucură.

C.M.: *Când ați simțit că a început să se împlinească cariera dumneavoastră artistică?*

Ș.I.: În meseria noastră n-ai niciodată sentimentul împlinirii depline. Eu mă consider în continuare student. De altfel, cea mai frumoasă perioadă a fost cea a studenției. Mai am foarte multe de învățat. Împlinirea e atunci când pui capul jos, ferească Dumnezeu!

C.M.: *Cațavencu a fost o provocare pentru Ștefan Iordache?*

Ș.I.: Am fost obsedat de ceea ce au făcut în acest rol predecesorii mei. Am simțit povara acelor interpretări memorabile pe care am apucat să le văd. Poate, de aceea, nici nu mi-a ieșit prea bine. Dificultatea a constat în propunerea lui nenea Iancu. *Cațavencu* e un personaj emblematic pentru noi, românii. E greu s-aduni toate datele pentru a-l defini pe acest politician care nu vrea să părăsească scena politică românească. Caragiale parcă ne-a programat pe computer pentru multe sute de ani.

C.M.: *Un actor are datoria de a avea o atitudine politică explicită?*

Ș.I.: E treaba fiecăruia. Eu am învățat arta actorului și cred că locul meu e pe scândură. Nu pot să neg, am fost curtat de diverse partide, dar am muncit prea mulți ani pentru ca numele meu să fie folosit de te miri cine. Nu mă interesează. Nu sunt indiferent la ceea ce se întâmplă în țară, dar mă preocupă mai mult partea socială și morală a vieții noastre. Vreau să fiu un om liber, măcar acum când acest lucru este posibil, deși eu m-am considerat liber și înainte de 1990.

C.M.: *Cum putea un actor să aibă o oarecare independență înainte de '90?*

Ș.I.: Am fost liber pentru că m-a preocupat numai meseria mea. Am jucat în spectacole importante, nu m-am băgat în nici o mocirlă, nu am spus poezii omagiale, n-am făcut elogii nimănui. Sunt oameni care se folosesc de conjuncturi pentru a ajunge unde își propun. Nu-mi este felul. Dumnezeu m-a ajutat să exist pe scenă și n-am avut nevoie să sărut nici o mână sau să îngenunchez în fața cuiva. Am îngenuncheat în fața unui singur altar: Teatrul.

C.M.: *Cei care au văzut spectacolul cu piesa „Barrymore" de William Luce au constatat o asemănare uimitoare între cariera artistică a actorului american și cea a lui Ștefan Iordache. Și dumneavoastră ați jucat în spectacole muzicale, și dumneavoastră ați fost protagonistul unor spectacole cu marile piese de teatru ale lui Shakespeare. Interpretându-l pe* Barrymore, *ați avut senzația că, de fapt, ni-l dezvăluiți chiar pe Ștefan Iordache?*

Ș.I.: Da. Textul mi-a fost oferit de către meșterul Radu Beligan. A fost o întâmplare ca doi actori din epoci diferite și din locuri diferite să joace aceleași personaje. Sigur că am folosit din experiența mea cu *Hamlet*, cu *Richard III*. Nu mi-am jucat viața. Încă n-am ajuns să-mi pierd memoria și nici să fiu dependent de alcool. Am încercat să redau artistul din Barrymore și să pun de la mine câte ceva din ceea ce am construit atâta amar de ani.

C.M.: *După atâtea roluri din Shakespeare, ați putea spune care sunt acele daruri cu care trebuie să fie înzestrat un actor pentru a aborda marele repertoriu shakespearean?*

Ș.I.: Cu Shakespeare, creşti. Horia Lovinescu a avut curajul să mă distribuie când eram tânăr, la 32 de ani, în *Hamlet*. De obicei, îl joacă actori maturi, care au experiența necesară pentru a aborda acest personaj de nefăcut, de necuprins. Înainte îl jucasem pe *Raskolnikov* în *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski și alte roluri care au pus o mică bază pentru a mă încumeta să joc *Hamlet*. Un coleg, Dumnezeu să-l ierte, Ion Bog, după ce m-a văzut în *Ultima cursă* de Horia Lovinescu, mi-a zis: „Acum îți vine ușor, după ce-ai jucat *Hamlet*". Așa este. Cred că în fiecare teatru trebuie montate piese de Shakespeare.

C.M.: *Cu spectacolul cu „Titus Andronicus", împreună cu trupa Naționalului din Craiova, ați călătorit în foarte multe țări, ați cunoscut artiști din străinătate. Actorul român ajuns în străinătate are de ce să se simtă în vreun fel complexat?*

Ș.I.: Mai fusesem în străinătate și știam ce mă așteaptă. La primele spectacole cu *Titus Andronicus*, au venit oamenii cam sceptici, deși teatrul românesc are un renume bine stabilit. După 1989, s-au „exportat" mai ales imagini cu aurolaci, copii orfani, așa că unii se minunau că într-o țară care abia se târâie poate exista un spectacol precum *Titus Andronicus*. Actorul român nu are de ce să fie complexat când ajunge în străinătate. Ca și Shakespeare, teatrul românesc va exista veșnic.

C.M.: *Ați spus cândva că vă simțiți mai aproape de teatru decât de film. Mențineți afirmația?*

Ș.I.: Mă simt mai bine în teatru, pe scenă, decât pe platoul de filmare. Teatrul e mai cald, mai aproape de om, e irepetabil și fascinant, e o luptă cu tine însuți.

C.M.: *În ce măsură viața personală influențează profesia unui actor?*

Ș.I.: În afara scenei, viața mea e normală. Mai la un șpriț cu prietenii, mai la o vodcă, la o discuție. Îmi place să merg mult pe jos. E bine pentru un actor să aibă o viață ordonată, să aibă cineva grijă de el. Eu am avut noroc și îi mulțumesc soției mele, Mihaela, că m-a suportat din 1970 până acum. Dacă n-aș fi fost căsătorit, probabil aș fi dispărut mult mai repede de pe scenă.

C.M.: *Ați cunoscut actori înzestrați care nu s-au împlinit, care s-au ratat din cauza vieții din afara scenei?*

Ș.I.: Nu-mi permit să judec viața altui actor, oricine ar fi el. E vorba și de Dumnezeu, de ce fel de genă aruncă în tine când te naști. Nimeni nu știe ce e-n sufletul unui actor care nu s-a realizat, sau care n-a fost atent cu viața lui, care poate suferă în singurătate.

C.M.: *Ziua în care aveți spectacol o petreceți diferit față de celelalte?*

Ș.I.: Da. Nu repet în ziua în care am spectacol, chiar dacă sunt în plină desfășurare repetițiile pentru un alt spectacol. Cu o seară înainte, mă culc devreme; mă scol târziu, stau în pat până la ora 2 după-amiază și la ora 4:30 sunt la teatru.

C.M.: *Și înainte de intrarea în scenă?*

Ș.I.: La cabină, repet textul încă o dată, mai joc o dată spectacolul. Verific decorul și recuzita de pe scenă. Dacă sunt și partituri muzicale în spectacol, le repet și pe acestea, chiar pe scenă. Apoi joc poker american de unul singur. Nu vorbesc cu nimeni, nu prea mă uit în oglinzile care sunt în cabină și încerc să

intru în atmosfera spectacolului. Nu pot să vin de la cumpărături, de la piață și, imediat, să urc pe scenă.

C.M.: *Vi s-a întâmplat să nu aveți chef să urcați pe scenă într-o anumită seară?*

Ș.I.: Bineînțeles. Uneori am fost chiar bolnav, dar când ajungeam pe scenă se întâmpla ca spectacolul să fie pentru mine cel mai bun medicament.

C.M.: *V-a fost vreodată frică de întâlnirea cu publicul?*

Ș.I.: Frică, nu. Mi-a fost teamă – să diminuăm puțin acest sentiment – o teamă plăcută. Când e vorba de o piesă cunoscută, publicul are de obicei în cap un personaj deja format și actorul trebuie să dărâme construcția publicului, să o ofere pe a sa și să-l convingă că e cea bună.

C.M.: *În ce măsură jocul dumneavoastră este influențat de reacțiile publicului?*

Ș.I.: Se spune că publicul își merită spectacolul. Că trebuie și el să fie talentat. Există public talentat. La o comedie, normal, aștepți ca publicul să râdă. La o dramă sau la o tragedie, e o liniște specială pe care actorul o simte. Sunt niște antene care îți spun dacă publicul e cu tine, sau nu. Dacă Duhul coboară peste actori, el coboară și asupra sălii.

C.M.: *Vi s-a întâmplat să vă deranjeze reacțiile unor spectatori?*

Ș.I.: Când sălile se mai umpleau cu soldați sau copii prea mici, aduși cu școala, care nu înțelegeau ce se rostește și ce se întâmplă pe scenă. De mulți ani n-am mai avut parte de reacții care să mă deranjeze. De altfel, nu de eventualele reacții inadecvate ale publicului mi-e frică, ci de superproducțiile cu care sunt bombardați copiii, cei tineri, cei încă în formare. Limba română e invadată de englezisme și de expresii de mahala. Eu iubesc mahalua, de acolo vin, dar, după părerea mea, literatura, teatrul, muzica ar trebui să înnobileze omul și nu să-l coboare acolo de unde a plecat. Mă simt dator să am grijă de public. Așa cum va fi publicul, așa va fi și teatrul. Dacă publicul va veni la teatru să vadă poponețe goale, țâțe aruncate pe spate, înjurături, vulgarități, teatrul nu va fi bun. Eu sunt la final de carieră, dar aș vrea ca mai tinerii mei colegi să nu facă nici un fel de concesii prostului gust.

C.M.: *Are vreo importanță dacă sala este pe jumătate goală sau dacă este arhiplină?*

Ș.I.: În tinerețe, cu teribilismul specific vârstei, îmi spuneam: „Nu mă interesează cine e în sală, să joc eu!". Contează, desigur, câtă lume e în sală. Mult mai bine te simți dacă sala e arhiplină, decât dacă în sală sunt câțiva speriați, și certați între ei. Cu toate acestea, teoria ne învață că noi trebuie să jucăm la fel de bine și dacă în sală e un singur spectator.

C.M.: *Vă influențează prezența în sală a criticilor de teatru, la premieră?*

Ș.I.: Da. Mai ales ei au un spectacol în cap, care de multe ori nu coincide cu propunerea noastră. Nu sunt un actor de premieră. Eu dau de rostul unui personaj după 10–15 reprezentații. Cronicarii au menirea lor. Pentru istoria teatrului, ei sunt cei care consemnează. Nu putem trăi fără ei.

C.M.: *O cronică defavorabilă făcută unui spectacol poate influența traiectoria profesională a unui actor?*

Ș.I.: Eu obișnuiesc să citesc cronicile unui spectacol în care joc după un an de la premieră. Pentru mine, cel mai important critic e publicul.

C.M.: *În caietul-program al spectacolului „O scrisoare pierdută", într-un fel de portret pe care vi-l face, criticul de teatru George Banu scrie: „În ciuda caracterului său colectiv, pe o scenă orice mare actor încarnează o singurătate. (...). Marele actor poate uneori să eșueze, dar el nicicând nu se poate dezice pe sine. (...). Cu personajele, marele actor nu se identifică, nici nu le ține la distanță – cele două ipostaze clasice ale jocului – ci conversează cu ele la paritate". Are dreptate George Banu?*

Ș.I.: Da. Există o conversație ascunsă cu personajul. Mergi cu el de mână și simți când e nemulțumit. Un spectator talentat probabil că descoperă și personajul, și eul actorului. Pentru mine e un elogiu când cineva îmi spune: „Pot să fac și eu ca tine". Dacă un spectator crede asta, înseamnă că i se pare că e ușor ceea ce faci, că ai fost adevărat. Orice personaj e un fel de naștere. De multe ori mă întreb cine sunt eu. Mă regăsesc în toate personajele? Toate personajele au ceva din mine? Merg ele cu mine și pe stradă? Mi-e foarte dor de mine. De Ștefan Iordache, copil. *Barrymore* spune: "„Nu mă mai pot întoarce în camera aceea din cer". La copilărie. Pe de altă parte, teatrul te îmbogățește. Existând în atâtea ipostaze, te îmbogățești. Fiziologic e chinuitor, pentru că e un joc dificil al metabolismului. Au fost spectacole la care am slăbit 3–4 kilograme în timpul unei reprezentații. Și psihic, e greu. Să uiți de tine, să urăști cu patimă, să iubești cu pasiune, să fii rege, criminal, cerșetor. Meseria asta lasă urme adânci. De aceea, după cum se poate constata, mulți dintre actorii care au jucat bine și mult, trăiesc puțin.

C.M.: *Tot George Banu spune: „Marele actor nu evoluează, ci se revelă. Azi încă nu pot distinge o diferență sensibilă între ceea ce aducea Iordache când debuta la Casandra cu* Arturo Ui, *sau când dezvăluia adâncul ființei în spectacolul lui Dinu Cernescu cu Ghelderode, de o violență carnavalesc-tragică. Ce o atribuia lui* Titus Andronicus. *(...). Dacă am dispune de înregistrări, indiscutabil că ameliorări sau modificări tehnice ar deveni vizibile, detalii ce însă memoria le ignoră pentru a nu reține decât esențialul. Esențial că la Iordache, nu s-a transformat. Marele actor (...) se prezintă de la început ca purtător al unei lumi, prizonier și explorator al ei. (...). Singurul risc este cel al epuizării..., dar nicidecum al schimbării". Așa este? Ștefan Iordache, cel din* Arturo Ui, *sau din „Tigrul" e neschimbat, e același cu cel din „Titus Andronicus" sau din „Barrymore"?*

Ș.I.: Substanța e aceeași. E frumos ce a scris George Banu. De aceea e un mare estet de teatru. Totuși, îndrăznesc să-l contrazic. Cred că pe când jucam *Tigrul* aveam niște calități care puteau sugera o evoluție bună în viitor. Eu nu pot să mai fiu același. Ce lume a mea purtam eu la 22–23 de ani? Cea a vieții petrecute în cartierul Rahova din București și cea a vacanțelor la Calafat, unde mâncam lubenițe. Nu cred că eram foarte bogat sufletește. Probabil că aveam ceva de spus în teatru încă de-atunci. Adunându-se anii, experiența de viață, fiind un om curios din fire și obsedat de nou, deși nu s-ar părea, mi-am schimbat felul de a gândi și de a exista. Cred că abia acum se poate spune că port în mine o lume.

C.M.: *Succesul, dacă apare, trebuie ignorat sau cultivat?*

Ș.I.: Depinde cum ești construit și ce înțelegem prin succes. Fără ambiție și fără un dram de egoism, un artist izbândește mai greu. Sigur că sunt la locul meu, pentru că nici nu pot fi pe locul altuia. Îmi apăr locul prin muncă. Nu vreau

să m-arate lumea cu degetul, să se spună că fac ceva ce nu mi se cuvine. Succesul e un cuvânt care-mi displace. Să nu spui unui actor: „Succes!". Precum pescarii, avem și noi superstițiile noastre. Teatrul se face cu sufletul. E înconjurat și de Dumnezeu, și de diavol. E o meserie care te expune, în care nu poți minți. Un om modest în relațiile personale e modest și pe scenă.

C.M.: *Care este relația pe care trebuie să o aibă un actor cu un teatru, cu o trupă, astăzi în România?*

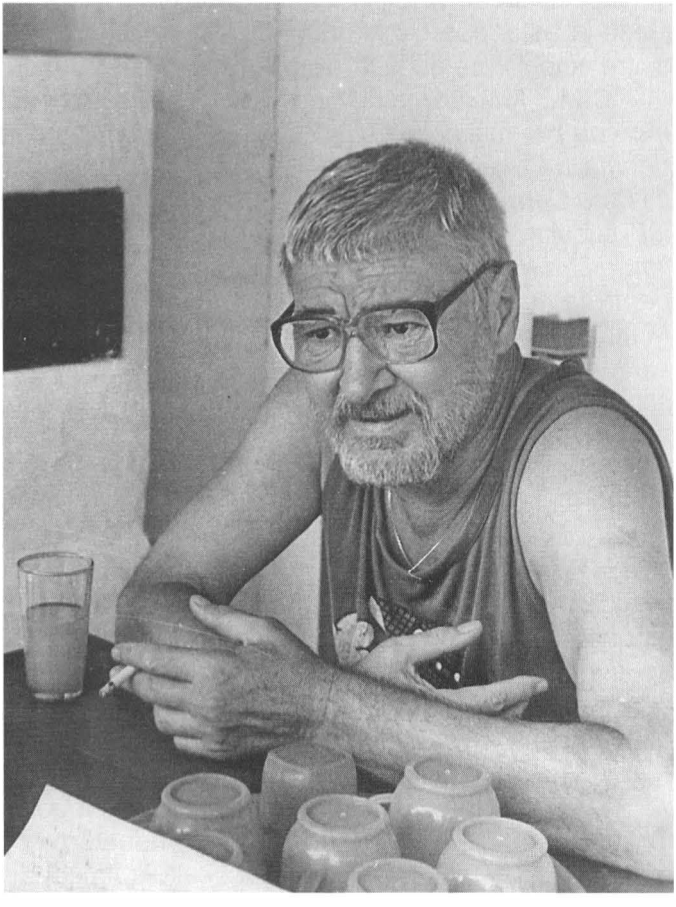
Ș.I.: Nu pot vorbi în numele tuturor. În ce mă privește, sunt mulțumit pentru că sunt solicitat să joc la mai multe teatre. Sunt puțin trist pentru colegii mei de generație, care sunt prea puțin folosiți, mai ales în cinema. S-a săturat lumea de limba engleză, de limba spaniolă și îi e dor de noi. Spun asta cu mâna pe inimă. Mă mâhnește să știu că nu peste multă vreme această generație va dispărea și n-a fost exploatată suficient.

C.M.: *Ce-și dorește, la 60 de ani, un om împlinit?*

Ș.I.: Nu sunt un om împlinit. Am încă bucuria muncii. Și nu numai în teatru, ci și la mine la țară, la Gruiu. Mai dau cu sapa, cu cazmaua. Nu sunt cochet când spun că nu mă simt bătrân. „Un om e bătrân când părerile de rău au luat locul visurilor." – citat din *Barrymore*.

C.M.: *Mi-a plăcut când, la una dintre Galele UNITER, desfășurate la Teatrul Național, ați spus: „Mulțumesc teatrului românesc care m-a adus din cartierul Rahova aici, în centru, pe această scenă, de unde vă vorbesc".*

Ș.I.: Nu vreau să uit de unde am plecat. Pomenesc poate prea des de cartierul Rahova și de Calafat. Sunt reperele mele. Eu îi mulțumesc lui Dumnezeu că m-am născut în cartierul Rahova și am trăit mult printre oltenii mei din Calafat. Mă fascinează Dunărea, apa,... lichidele!



Costin MANOLIU

MEMORIA TEATRULUI

Sorana COROAMĂ-STANCA

Despre o logodnă și despre o zi de joi

...„Vorbim despre oameni ca și cum am vorbi
despre cărți, despre fluturi sau despre haine uzate,
vorbim despre ei ca și cum n-ar mai fi
decât reproduceri pe cărți ilustrate,
anemice copii, decolorate,
tot mai puține păreri – și tot mai târzii...

...Vorbim ca și cum nemaifiind, și-au pierdut
sub propria mască înfățișarea
și graiul și harul și mersul și starea
și acum rătăcesc în necunoscut, acolo unde numai Ion, clopotarul cel mut,
le cunoaște adesea, când le sună plecarea."

Îmi revin mereu în amintire aceste cuvinte din *Exordiu* de Dominic Stanca, versuri cu care se deschide ciclul său de poeme *Strada care urcă la cer*.

Care este strada pe care urcă acum Dominic? Care este aceea pe care se află acum Marietta Sadova?

Datorită doamnei Sadova m-am întâlnit cu Dominic, în seara în care Teatrul Național din Cluj, găzduit în turneul său bucureștean de către fostul Teatru „Constantin I. Nottara" (actualul Teatru Mic), propunea pe scena noastră punctul său de vedere asupra înțelegerii și reprezentării piesei *Micii burghezi* de Gorki. Prilej de comparații și de confruntări, căci și noi, cei de la recent înființatul pe atunci Teatru Nottara, îi făcuserăm acestuia inaugurarea cu același text. Repertoriul fusese propus de doamna Sadova, care în acel moment era directoarea „Nottara"-ului, dar și conducătoarea artistică a Naționalului clujean, personalitatea sa marcând puternic ceea ce, de fapt, a fost una dintre cele mai hotărâtoare schimbări de concepție asupra teatrologiei și spectacologiei românești de după război.

O mare româncă această doamnă, care-și întemeia opțiunile pe cunoașterea temeinică a tradițiilor și culturii poporului său, dar și pe stăpânirea filoanelor clasice care irigau teatrul modern.

Îmi amintesc despre nesfârșitele noastre conversații. Era o interlocutoare excepțională, cultivată, vie, incisivă sub aparența sa de blândețe molcomă. Vorbeam despre Shakespeare, despre literatura franceză sau cea americană de ultimă oră, greu de găsit în zodia proletcultismului și a moștenitorului său – realismul socialist.

Acei câțiva ani, puțini, 1945, 1946, 1947, în care mai trăiserăm încă într-o libertate supravegheată, dar nu sufocantă, se încheiaseră dramatic.

Doamna Sadova dorea să pună în scenă *Othello* (a și făcut-o la Cluj), *Apus de soare* (la Naționalul bucureștean) și *Miorița* lui Valeriu Anania (la Teatrul „Delavrancea", tot din capitală) sau piese americane (în acea înșelătoare primăvară din '45–'47), dar între timp trebuia să navigheze prudent sub stindardul lui Cehov (care-i plăcea) și al lui Gorki (care n-o interesa deloc, dar care era o soluție diplomatică, oferind partituri pentru actori și posibilitatea unui teatru de analiză psihologică nuanțată).

În punerile ei în scenă, *Actorul* își ceda supremația în favoarea *Relației* dintre personagii, a „hectorilor" în ansamblul lor. Era o școală de înaltă clasă, în care doamna Sadova nu impunea nimic, ea explica, netezea, arăta o cale, puteai s-o urmezi sau nu, dar acela era un drum adevărat, o ieșire din labirint, din hățișurile chinuitoare pe care le înfruntă actorul.

Nu știu dacă doamna Sadova a fost ceea ce noi, regizorii, numim un *Regizor*. Cred că nu. Dar n-are absolut nici o importanță. A fost *cel mai mare pedagog de actori* pe care l-am cunoscut. Ca actriță, am distribuit-o în spectacole de-ale mele cu plăcere, căci era interesant să lucrezi cu o interpretă de mare profesionalitate, care nu încerca, pe scenă, să fie nici profesor, nici regizor, ci exact ceea ce era – o actriță deosebit de atentă, integrându-se unui demers regizoral credibil și pe care îl acceptase.

Sunt zeci de nume sonore, care-i datorează doamnei Sadova șlefuirea, rafinamentul, forța și intrarea victorioasă a talentului lor pe tărâmurile mișcătoare și neliniștite ale artei.

Ea nu lansa vedete, acestea se alegeau de la sine, ea crea doar atmosfera prielnică nașterii unui sistem de valori scenice. Era ceea ce poate fi definit prin noțiunea de ctitor, de animator.

Aceasta a și fost pentru mezinul „Nottara" al scenei bucureștene, pe care l-a împins spre creștere și afirmare. „Loc tinerilor", părea să spună directoarea noastră. Și ne-am făcut rapid simțită prezența. Am fost propusă la Premiul de Stat, cu primul meu spectacol, l-am luat cu al doilea, al cincilea a fost triumful cu *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller, prima piesă americană după seceta perioadei staliniste.

Așadar, să revin la debutul meu și al teatrului „Nottara" cu *Micii burghezi* și la seara în care Naționalul clujean poposea pe scena noastră.

Mândră și împătimită de ceea ce eu realizasem, am luat loc în sală ca să urmăresc (se subînțelege, „critic" – se putea altfel? –, eram teribil de tânără!) creația altui regizor și a altui ansamblu artistic.

M-am trezit urmărind nu o reprezentație, ci un actor, pe Dominic Stanca, în superba sa întruchipare a lui *Piotr*. Apoi, pe neașteptate, doamna Sadova m-a chemat la Cluj.

În dimineața zilei de joi, 10 octombrie 1943, la hotelul „Siesta" unde trăsesem, a sosit un imens buchet de flori însoțit de o carte de vizită laconică. Am zburat spre teatru (habar n-aveam unde se află, eram pentru prima oară în capitala Ardealului) și am nimerit direct în culise, unde ajungeau frânturi de replici de la o repetiție condusă de Mihail Raicu. Totul s-a oprit fiindcă Dominic, zărindu-mă,

Clody BERTOLA şi Marietta SADOVA în ***Îmi amintesc de mama*** de John von Drutten

a traversat scena, m-a luat de mână și am aterizat amândoi în pavilionul japonez, acea delicată grădină lacustră din mijlocul Grădinii Botanice din Cluj.

Seara, Dominic era *Alexandru* din *Cei din urmă*, spectacol programatic al Mariettei Sadova, în care atât ea, cât și Ion Manolescu („în reprezentație") m-au încântat. De altminteri, întreaga distribuție, ca de obicei la Sadova, era excelentă.

Manolescu graseia. Rău, blajin, cinic, puternic, amenințător, doborât, insinuant, absent, imposibil să-l prinzi, te subjuga, îți dădea brânci și te lăsa în voia sorții. Marietta, cu știința ei impecabilă a rostirii, a personajelor, a suspendării gestului, fraza atât de neașteptat, se consumau o neputință și o durere înăbușite, elanuri învinse, se întindeau punți spre partenerii prinși în acea plasă invizibilă a unei rânduieli care piere, trăgând totul cu ea la fund.

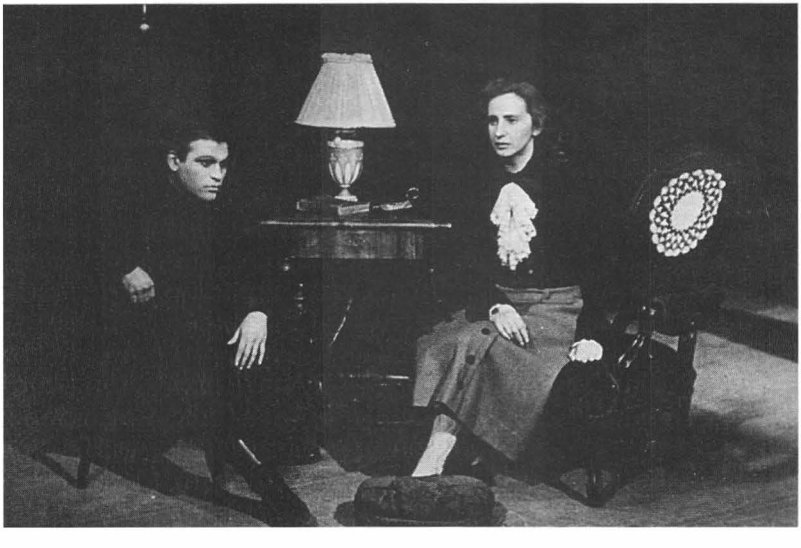
Dar, când s-a lăsat cortina, în acea noapte magică, în acea noapte unică, la acea cină veselă de după spectacol (nu se mai spune de mult supeu!), nu despre final a fost vorba, ci despre viață, despre fericire.

Nași fiindu-ne Marietta Sadova și Ion Manolescu, Dominic și cu mine ne-am logodit. Verighetele au venit mult mai târziu, în 24 ianuarie 1954, la căsătorie, celebrată în ziua aniversării mele, la o săptămână aflată față de ziua de naștere a lui Dominic, 31 ianuarie. În interiorul verighetelor însă se afla gravată doar data la care ne-am legat la bine și la greu, la bucurie și la durere, pentru toți anii existenței noastre, aici și dincolo: joi, 1 octombrie 1953, ziua începutului.

Nu găsesc o încheiere mai potrivită decât tot versurile lui Dominic:

„Cum tremură solzi de argint pe o stinsă pădure
se deapănă rar povești istovite,
calme ținuturi în care mestecenii dorm sub zăpadă
și raza de soare învie o clipă
inelul tău de logodnă. E seară."

Luni, 1 octombrie 2001



Liviu CIULEI și Clody BERTOLA în ***Cei din urmă*** de Gorki

Marietta Sadova

(notații teatrale)

„Teatrul exprimă arhitectural conținutul vieții umane în curgerea ei istorică. Un teatru care ar răsfrânge direct multiformitatea întâmplărilor din afară n-ar mai fi o viață simbolică. Din clocotul actualității, arta actorului oare se poate ea izola ca un sector particular al vieții sau e obligată să răsfrângă întreaga frământare a lumii din afară? Și anume, cum?

Arta actorului se aseamănă cu arta sculptorului, fiind amândouă condiționate de constrângeri obiective. Așa cum sculptorul e silit să-și încremenească intențiile în gesturi cristalizate în piatră, fiind limitat ca posibilități de creație la legile implacabile ale materiei, tot astfel actorul se mișcă gândind și simțind înlăuntrul tiparelor fixate de poetul dramatic. Un poet dramatic este un reporter subtil și patetic, aducându-ne organizat zvonul lumii din afară, miniaturizat la proporțiile unei scene oarecare; el pune la dispoziția actorului un anume ghem de gânduri, sentimente și gesturi, care va trebui să se desfășoare în lumina artificială a rampei cu noi dimensiuni și cu celebrarea taciturnă a sufletului unei mulțimi spectaculare. Împrejurarea nouă, în care se află omul ca actor, creează o nouă logică și metafizică: logica și metafizica actorului.

Arta dramatică se desfășoară discret, reprezentând o ultimă alambicare a conținutului existenței, verificare simbolică și trist-materială a posibilităților de înfăptuire și libertate a spiritului omenesc. Istoria umanității și actualitatea sunt drame. Oamenii, în jocul continuu al vieții, trăiesc conștient sau inconștient clipe dramatice. Poetul culege din acest material nesemnificativ datele unei acțiuni simbolice și actorul materializează sufletul unei clipe din cuprinsul poeziei dramatice. Actorul retrăiește întotdeauna cel de-al doilea moment, el se obligă să vivifice trăirile directe din scoarțele unei drame. Construcția spirituală prin mijloacele actoricești nu are legi, însă poate avea esențialitate.

Un personaj trebuie decantat și retrăirea lui, dacă va ajunge la esențialitate, va fi veridică. Cunoașterea vieții în toată întinderea ei este un imperativ pentru actor. Oare ajunge numai această cunoaștere? Nu. Întocmai cum poetul își culege fapte semnificative din viață, actorul își adună o gamă de mijloace, care să fie expresia ființei sale mimetice. Aceste mijloace nu sunt o *copie a naturii*, căci *mimesis* în înțelegerea lui Aristot nu era o copie a naturii, ci atunci, ca și acum, era *imitația principiului creator activ în natură*. Deci omul, care prin mijloacele sale ajunge la copia perfectă a unui alt om existent în natură, nu este un actor. El nu a făcut decât să-l copieze pe celălalt, în tot ceea ce are el exterior. Desigur, acesta poate fi un prim pas. Ca să poată realiza arta sa, actorul este silit să descopere principiul activ în natură, ascuns în proteismul formelor umane. Oricât de perfecte ar fi imitațiile tipurilor umane și oricât de bogate particularitățile indivizilor înfățișate de un actor, va lipsi totuși sensul tiparelor umanității, lipsă provenită din necunoașterea principiului. O lucrare de artă actoricească, adică evoluția propriu-zisă de gesturi și vorbe pe o scenă într-un timp limitat, are valoare numai atunci când aceste gesturi și explozii orale sunt ritmate conform principiului creator al personajului reprezentat. Pentru o astfel de înfăptuire nu e de ajuns să cunoști multiformitatea vieții umane și să o copiezi, ci înțelegând miezul lucrurilor, culegând datele simbolice, să creezi o nouă viață constituită din elementele pure ale actorului."

(Marietta Sadova – „Exercițiile artei dramatice", București, 1942, reprodus după *Pagini din istoria gândirii teatrale românești*, antologie de Ileana Berlogea și George Muntean, Editura Meridiane, București, 1979.)

Teatrografie selectivă

1932 este anul debutului regizoral al Mariettei Sadova, pe scena Teatrului Liber, cu spectacolul *Maya* de Simon Gantillon. A urmat, apoi, o carieră prolifică, timp de un deceniu, în teatrele bucureşte: Teatrul Colorado (*Cântecul lebedei* de Ernest Enderline), Teatrul Nostru (*Când se întâlnesc femeile* de Rachel Crothers; *Aline şi dragostea* de P.Vanderbrique; *Am o idee* de Margareta Miller Verghi), Teatrul Comedia (*Casa cu două fete* de Mircea Ştefănescu; *Joc de* societate de Fodor Laszlo; *Racheta spre lună* de Clifford Odets; *Femei din New York* de Claire Booth; *Femeile nu sunt îngeri* de Noël Coward; *Ochii care nu se văd* de Ion Igiroşanu), Teatrul Odeon (*Scumpa mea Ruth* de Norman Krasna; *Îmi amintesc de mama* de John van Drutten; *Hellen, Tommy şi Joe* de J. Thurber şi Elliot Nuggent), Teatrul Savoy (*Femei din New York* de Claire Booth).

Primul său spectacol la Teatrul Naţional din Bucureşti a fost în 1953, *Iaşii în carnaval* de Vasile Alecsandri. I-au urmat, în timp: *Apus de soare* de Barbu Ştefănescu Delavrancea, realizat mai întâi în 1956 şi, apoi, în 1973; *Doctor Faustus vrăjitor* de Victor Eftimiu; *Reţeta fericirii sau despre ceea ce nu se vorbeşte* de Aurel Baranga; *Ovidiu* de Vasile Alecsandri; *Un post rentabil* de Ostrovski; *Pescăruşul* de Cehov. Textul cehovian îi prilejuise motiv de meditaţie şi cu 10 ani în urmă, în 1949, transpunerea scenică fiind realizată atunci la Teatrul Municipal („Bulandra" de mai târziu). Pe afişele acestui teatru, regizoarea Marietta Sadova a mai semnat: *Cei din urmă* de Gorki; *Pacea pe pământ* de Albert Maritz şi G. Skaler; *Livada de vişini* de Cehov; *Strigoii* de Ibsen. Tot în anii '50 cariera sa artistică este legată şi de Teatrul Mic (pe atunci Teatrul „Nottara"). Aici a pus în scenă: *Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu; *Coana Chiriţa* de Alecsandri; *Patriotica română* de Mircea Ştefănescu.

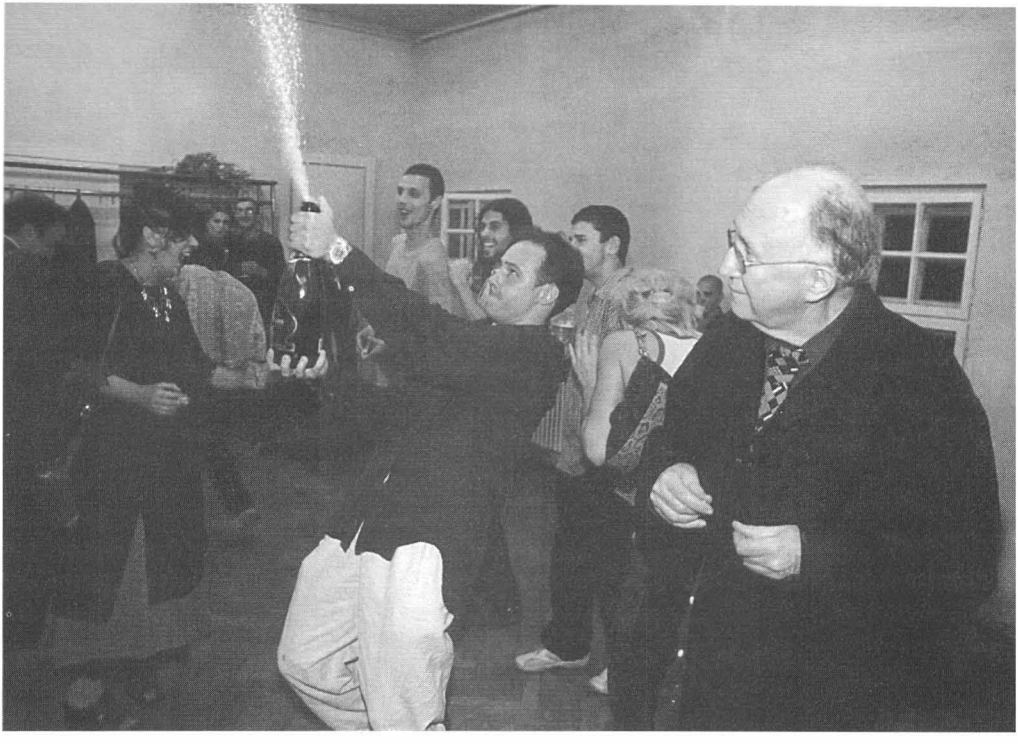
Dacă, în prima parte a activităţii sale ca regizor de teatru, nu s-a desprins de scenele bucureştene, începând cu anii '50 va lucra, pentru durate mai mari sau mai mici, şi în teatre din ţară. A montat la Petroşani (*Passacaglia* de Titus Popovici; *Părinţi teribili* de Jean Cocteau; *Avarul* de Molière), Constanţa (*Azilul de* noapte de Gorki; *Femeia mării* de Ibsen; *Ovidiu* de Grigore Sălceanu), Botoşani (*Profesiunea doamnei Warren* de George Bernard Shaw; *O fată imposibilă* de Virgil Stoenescu; *Eu sunt tatăl copiilor* de Angela Bocancea), Oradea (*Act venetian* de Camil Petrescu; *Totul în grădină* de E. F. Albee), Braşov (*Trandafirii roşii* de Zaharia Bârsan; *Fântâna Blanduziei* de Vasile Alecsandri), Piteşti (*Meşterul Manole* de Valeriu Anania), Satu Mare (*Viteazul* de Paul Anghel), Sibiu (*Munţii* de Ioana Postelnicu), Giurgiu (*Mioriţa* de Valeriu Anania).

Loc de exprimare i-au fost, de asemenea, Teatrul Naţional din Timişoara precum şi cel din Iaşi. Astfel, publicul timişorean a putut vedea, în concepţia sa regizorală: *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare; *Mitică Popescu* de Camil Petrescu; *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă; *Sfântul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga; *Doamna Zorilor* de Lucian Blaga; *Luceafărul* după Mihai Eminescu; *Opinia* publică de Aurel Baranga; *Madame Sans-Gêne* de Émile Moreau; *Pădurea spânzuraţilor* după Liviu Rebreanu; *Micul Infern* de Mircea Ştefănescu. *Tartuffe* de Molière precum şi *Paquito cel Negru* de George Bernard Shaw au marcat, de asemenea, trecerea sa prin Iaşi. Un spaţiu puternic legat de amintirea Mariettei Sadova este şi Naţionalul clujean unde a poposit, pentru prima dată în 1948, realizând spectacolele:

George CALBOREANU și Elvira GODEANU în ***Apus de soare*** de B. Șt. Delavrancea

Cei din urmă de Gorki și *Paharul cu apă* de E. Scribe. În anii ce au urmat a montat aici: *Othello* de Shakespeare; *Minerii* de Mihail Davidoglu; *Viforul* de Delavrancea; *Măsură pentru măsură* de Shakespeare; *Undina* de Giraudoux. Această scenă i-a fost și loc de rămas-bun, realizând, în 1974, ultimul său spectacol, *Zodia taurului* de Mihnea Gheorghiu.

Au lucrat cu VLAD MUGUR



Sorin LEOVEANU:

„Singurul lucru bun care ți se întâmplă!"

Claudia LIPAN: *Ce-ți amintești?*

Sorin LEOVEANU: Țin minte prima seară. Și de atunci nu s-a mai terminat... Era frig în Cluj, ploua, un sfârșit de aprilie. A venit cu mașina din Germania împreună cu Heti (Helmut Stürmer, *n.n.*) și l-am așteptat la intrarea din teatru a actorilor. S-a dat jos din mașină atât de ușor, silențios, cum îi era obiceiul, s-a uitat la mine și deodată mă întreabă: „Ce faci, ai venit și tu?" Zic: „Da, știam că veniți aici". Zice: „Și ce facem noi aici la Cluj?" „Acuma, acuma?" „Da". „Poate mergem să mâncăm ceva". Zice: „Hai, mai întâi să spunem bună seara, după aceea mai vorbim". Așa am început repetițiile. Nu prea îi plăcea piesa, singurul lucru pe care îl accepta era Polonius. Tot timpul când tăiam sau corectam câte ceva, nu numai că nu se atingea de textul acestui personaj, dar îl și interpreta la masa de lectură. Făcea pauze, se amuza, juca. Era de părere că este singurul

personaj frumos din piesă. Prima oară credeam că glumește, a doua oară mă gândeam că nu înțeleg eu prea bine piesa. Am început să-mi pun întrebări: cum adică cel mai frumos când nu e decât un mârlan? Meșterul dezaproba: „Nu, nu-i adevărat, îmi place mie", și gesticula cu mâinile prin aer. Se gândea la reacțiile personajului, la ce se întâmplă cu el în piesă, cu el ca individ și vizavi de ce se întâmplă în jurul lui în toate situațiile alea, într-un spectacol pe care el îl avea în gând și dorea să-l facă. Nu vorbea niciodată la modul general, ci referitor la ceea ce ne-a împărtășit de prima oară. Au urmat și schimbări, dar ele veneau de la actori. Atunci, el prelua ideea de la actor și spunea: „Dacă actorul simte așa, înseamnă că acesta e adevărul scenic". Și adevărul scenic era întotdeauna mai important decât ideile lui. Tot discutând despre Polonius, am ajuns la monologul lui Hamlet. Rozencrantz și Guildenstern sunt de față. Evident, „celebrul" Polonius al lui Vlad era și el de față. Și mi-a zis nemulțumit: „Cum poate să spună Hamlet toate astea și Polonius să fie totuși prezent? Oricât de mârșavi am fi, în spectacolul acesta nu cred că Polonius trebuie să știe adevărul". Îl iubea și-l apăra. Atunci mi-a venit o idee: dacă îi spune doar lui Polonius? Dacă nu mai spune actorilor, care oricum îi sunt singurii prieteni? „Și Polonius ce face," îmi spune, „Tu îți dai seama câte se schimbă?" „Nu are ce să se schimbe, Polonius va continua să trăiască sub influența vorbelor lui Hamlet". A izbucnit în râs, mi-a cerut imediat să joc pentru ca să-și pregătească imaginea unui Polonius care nu mai e în stare să mai scoată nici un cuvânt. A fost începutul...

C.L.: *Cum s-a lucrat în perioada lecturilor?*

S.L.: Au durat, cred, mai mult de două săptămâni. Au fost destule întreruperi cu filmări, cu Craiova, cu UNITER-ul etc. Dar el explica tot timpul: aici lectura intră în teatru, acum apare fantoma, aici luăm iar foile și citim... După un anumit timp, cum este și firesc, începi să cauți nuanțele personajului, să te apropii, să faci interpretări. Aveam în cap o grămadă de gânduri: este Hamlet, este Shakespeare, 26 de ani, miză foarte mare, nu cunoșteam trupa... Nu aducea cu nimic din ceea ce se întâmplă în sistemul teatral românesc, unde te așezi la masă, toată lumea se cunoaște și probabil de-aia iese și prost; pentru că se ajunge la un fel de blazare. Încercam, deci, să mă apropii. Iar el nu-mi spunea nimic! Apoi au început: nopți urâte, nedormite, nervi, aveam din ce în ce mai puternică senzația că tot ce fac este atât de prost încât mâine îmi va spune: „Îmi pare rău, știu că mă iubești, te iubesc și eu, nu e momentul, poate peste douăzeci de ani". Mă urmărea ca un psiholog. M-a lăsat așa timp de două săptămâni. Într-o zi, după ce toată lumea s-a ridicat de la masă, după ce mi-am strâns foile întrebându-mă de ce le mai strâng, s-a uitat pe sub ochelari la mine și mi-a făcut semn să rămân. Am zis: „E clar, până aici". Îmi spune: „Vrei să-ți iasă rolul?" Îi spun: „Dacă tot am venit până la Cluj..." Îmi spune: „Pot să-ți dau un sfat? Dar să mi-l asculți tot timpul. Începând de astăzi, până când spectacolul va muri, dă-l încolo." Zic: „Pe cine?" Zice: „Pe Hamlet, dă-l încolo, nu te mai gândi!" S-a întors și a plecat. Iar eu am rămas cu gura căscată uitându-mă în urma lui. A doua zi aveam repetiții, ori eu n-am ajuns toată ziua și toată noaptea la o concluzie. Ce mai însemna și asta? Să nu mă mai intereseze,

să-l gândesc altfel, să-l ignor... Dacă mi-ar fi dat să joc orice altceva, dar cum să-l ignor pe Hamlet? A doua zi, la lectură, fără să-mi propun nimic, am început să citesc ca și când atunci s-ar fi întâmplat totul, ca și când nu aș fi venit niciodată la Cluj să joc într-un spectacol. Și din clipa aceea am început să lucrez cu personajul. Pe parcursul repetițiilor cred că mi-a mai adresat două-trei indicații. Și acelea de genul: acolo trebuie să fie așa, acolo trebuie să faci mai mult pe nebunul, acolo iubești, acolo joacă-te, și atât. Avea darul de a te face să te simți și chiar să fii liber! De a te aduce într-o normalitate care este atât de rară și atât de necesară, încât dacă o ocolești nu mai poți face nimic sau poți doar să vinzi detergent la televizor...

C.L.: *Nu era vorba de o foarte mare încredere în trupă?*

S.L.: Avea încredere în *actor*, în general. Țin minte că în timpul repetițiilor m-a întrebat: „Știi de unde mi-am dat eu seama că tu poți să joci Hamlet?" „Nu". O, toate răspunsurile mele la întrebările lui începeau cu „nu", sau „nu cred", sau „nu știu, mai lăsați-mă puțin". M-am gândit imediat la *Așa e! (dacă vi se pare)*, la Pirandello, dar n-am avut curaj să spun. Tot el mi-a răspuns: *„Din Carnavalul bârfelor"*. În mintea mea a început să se deruleze Goldoni, să nu înțeleg de ce nu zice nimic de celălalt rol... Mă întreabă din nou: „Știi de ce?" „Nu", evident. „Pentru că în spectacolul ăla mi-a plăcut faptul că ai făcut un personaj tragicomic din filmele americane ale anilor '20". În clipa aceea am încercat să-mi aduc aminte cum am jucat spectacolul, să-mi imaginez un lucru la care nu mă gândisem niciodată. Aici era darul: te ducea în niște vieți de care tu nu erai conștient. Te lăsa acolo fără ca să îți dai seama, te putea coborî și te putea ridica într-o fracțiune de secundă în cele mai înalte și joase stări sufletești. Dacă ai fi încercat să faci același lucru de unul singur, nu ai fi reușit. Ai fi avut senzația că este o nebunie căreia nu îi găsești rostul. Meșterul, însă, propunea această școală de viață. Câteodată mă gândesc dacă am simțit astfel și o simt și acum, cu toate că el nu mai este în sală, de ce nu pot să spun „gata". Mai mult de-atâta, ce? Lupta cea mai grea abia de-acum începe! Pentru că te obișnuiești o dată cu el cu un alt fel de a fi, de a gândi, cu o altfel de lume. Ești lăsat acolo și lucrul ăsta nu știu dacă e bun. Sau probabil că este, dar nu în permanență, iar uneori trebuie să știi când să tragi o linie. Asta a făcut și el toată viața; niciodată n-a zis că este un capăt de drum. Bolnav fiind, a râs și a plâns pentru teatru... Îmi este foarte greu să mai cred în mine, să mai cred în oamenii cu care lucrez și asta mă sperie.

C.L.: *Spectacolul însuși este un semnal vizavi de capătul unui fir de ață care se poate rupe. Toată mizeria, șantierul în care se desfășoară drama lui Hamlet provoacă o imagine șocantă. Ce explicație atribuie Meșterul acestei imagini?*

S.L.: Mi-a povestit odată cum înainte de a veni în țară, în primăvară, s-a întâlnit cu Heti să facă macheta. A respins o grămadă de machete, considerând că numai așa poate ajunge cu Heti la perfecțiune. S-au plimbat prin München, s-au tot uitat la oraș, la clădiri, s-au gândit la *Hamlet*. Și cum totul în Germania este perfect, iar pe el nu îl interesa piesa din acest punct de vedere, nu a găsit nici un cusur. Or, la *Hamlet* a vrut să găsească ceva care e putred. La un moment dat și-au adus aminte de București. Zice: „Ce-ar fi ca Elsinorul să fie un București în

ziua de astăzi?" „Cum arată un București?", se întreabă între ei. „Cu oameni foarte bogați, cu oameni care dețin puterea asupra vieții individului, care trăiesc într-o mizerie fizică, stradală, de nedescris; care nu apucă să construiască deoarece se dărâmă în partea cealaltă, ca un șantier. O veșnică reconstrucție, ceva ce a fost odată, dar nicicând nu se termină. Să fie un regat care a căzut, care a adus după el mizeria. Așa a apărut decorul: un șantier în care o trupă de actori vin să joace această piesă. Decorul sparge tiparele, a vrut o piesă vie care să fie actuală și prezentă. Omul nu trebuie să se aștepte la ce a fost acum 50 de ani. Să arate publicului exact cum trăim noi, cum ne baricadăm și ne facem tot felul de ziduri, relațiile dintre oameni nu mai au valoare, sinceritatea ține de trecut, dragostea nu are loc, beția este la rang de virtute, puterea omoară caracterele, omoară sufletul, un singur personaj logic în piesă – Ofelia, care înnebunește din cauza acestor lucruri... o realitate arătată exact așa cum este și cum ne place nouă să credem că ea nu există. Normalitatea în care ne amăgim, ne superficializează relațiile. E un spectacol actual și adevărat, toate situațiile sunt întoarse pe dos, în sensul că sunt jucate așa cum pot exista și cum există în realitate.

C.L.: *Cum a fost înțeleasă de către actori ideea de a juca realitatea cu ajutorul piesei lui Shakespeare?*

S.L.: Am fost cu toții la un spital de psihiatrie. Pe Vlad îl interesa foarte mult granița dintre normal și anormal, dintre cotidian și individual. Cineva a adus câteva fragmente dintr-o carte scrisă de René Girard care spunea că diferența dintre oamenii normali și nebuni este că nebunii se căznesc să facă lucrurile pe care noi le facem în mod obișnuit. Am stat de vorbă două ore și mai bine cu un pacient. De-aici pornea spectacolul nostru, de la diferența dintre normal și anormal. Punând cap la cap decorul, costumele Liei Manțoc, efortul tuturor, a ieșit un spectacol contemporan care ne arată pe noi înșine cu ceea ce am putea fi.

C.L.: *Ați avut din nou seri de premieră cu* Hamlet *într-o stagiune care abia a început...*

S.L.: După ce s-a terminat, am avut senzația că numai așa putea să se întâmple spectacolul ăsta. În care oamenii se cunoșteau în timpul repetițiilor, se cunoșteau la nopți nedormite, la glume, se cunoșteau în repetițiile proaste, se cunoșteau când Vlad îi certa, când ne lua la el și stăteam până la două, trei, patru, după care la ora zece veneam la repetiție ș.a.m.d., așa s-a putut naște lucrul ăsta. Într-un altfel de ritm de teatru, de stil, câțiva nu erau obișnuiți cu asta. Am încercat să ne impunem că starea de acum e normală, dar nu cred că scuza asta are ce să caute aici, în acest testament artistic. Nu se mai auzea vorbind în microfon... deloc. Nu mai era în lojă. Va fi acolo în fiecare seară, dar nu îi vedeai ochelarii, nu îi vedeai hainele geniale, extralargi care păreau din clipă în clipă să cadă de pe el. Nu mai era generația aia, civilizația aia care să te privească și să vină așa... cu degetele lui și să-ți spună: „Nu te-ai concentrat destul aici". Nu mai este omul de care să-ți fie teamă, dar teama pornită din suflet și acceptată ca și cum este singurul lucru bun care ți se întâmplă.

Claudia LIPAN

Lia MANȚOC:

„Vlad e cel mai tânăr personaj din toată distribuția spectacolului"

Maria SÂRBU: *Cum ați lucrat cu Vlad Mugur la acest testament artistic, care se numește* Hamlet*?*

Lia MANȚOC: Am lucrat la ultimul spectacol al lui Vlad Mugur din tot sufletul, timp de 44 de zile. Am stat împreună pentru această creație mai mult ca de obicei. A fost o bucurie. Dacă mănânci împreună, stai împreună, respiri împreună, întotdeauna totul iese foarte bine. Am făcut costume care au servit acestui spectacol. Zece ani am lucrat spectacole cu Vlad – decor și costume. Nu cred că voi mai lucra doi-trei ani. Nu mă interesează absolut nimic legat de teatru, din cauza dispariției lui. Voi face o pauză. De la ștacheta aceasta cine se mai poate ridica. Nici nu știu cu cine voi continua, aici e problema.

M.S.: *La ce vă gândeați în timpul primei reprezentații cu acest spectacol al lui Vlad Mugur fără Vlad Mugur?*

L.M.: La Vlad. Cel mai tânăr personaj din toată distribuția tot Vlad Mugur rămâne.

M.S.: *V-a „curtat" pentru a-l însoți spre* Hamlet*?*

L.M.: Acum un an l-am invitat la o prietenă de a mea lângă München, la un pește. Știam că păstrăvul e favoritul lui. M-a scos de pe terasă și a zis, te rog frumos, aș vrea să lucrăm *Hamlet.* Eu i-am reproșat: dar l-au pus atâția, l-am făcut și eu împreună cu Tocilescu, l-a pus și Ciulei. El mi-a zis că vrea să-l pună altfel. I-am răspuns că nu mă interesează. Am tăcut amândoi, am mâncat peștele, apoi am venit la Cluj după el.

M.S.: *A fost un* Hamlet *superb.*

L.M.: Și eu zic așa.

M.S.: *Credeți că acest spectacol a încununat opera lui Vlad Mugur?*

L.M.: Nu am lucrat spectacole proaste cu el. Important este că-i fascinează (nu pot vorbi decât la timpul prezent despre Vlad) pe oamenii din jurul lui și că îi scoate din anonimat pe toți, inclusiv pe mine. Îmi va lipsi, de aceea nu vreau să fac nimic în legătură cu teatrul. Deocamdată.

M.S.: *Să nu ne sărăciți teatrul.*

L.M.: Nu e vorba de noi, căci pe noi nu ne-a băgat nimeni în seamă niciodată. Nu prea interesează dacă un spectacol are costume mai frumoase sau mai urâte. Sau poate contează, dar nu atât de mult. Importantă este ideea pe care aș vrea s-o văd și eu, de aici încolo, la orice tânăr ce vine să pună ceva în scenă. Să văd că gândește, să văd că se construiește.

Helmut STÜRMER:

„Am învățat enorm de la moartea lui Vlad Mugur"

Maria Sârbu: *Ați lucrat împreună cu Vlad Mugur foarte multe spectacole și desigur nu putea să vă scape acesta din urmă – „Hamlet".*

Helmut Sturmer: Avem o căsnicie artistică îndelungată, cu toate greutățile și cu toate bucuriile unei căsnicii, dar mai ales cu bucuriile. Noi am început să lucrăm din 1972, tot la Cluj, la Teatrul Maghiar de Stat, cu spectacolul *Trei surori.* Ne-am despărțit și ne-am regăsit în Germania, unde am tot lucrat, vreo zece ani, împreună. Apoi am revenit, după Revoluție, în România, montând spectacole aici. Spectacolul „Hamlet" e o excepție prin reușita lui și prin faptul că s-au acumulat foarte multe lucruri pe care noi le-am simțit împreună. A fost rezultatul unei gândiri. El avea o cheie, eu l-am înțeles întotdeauna. Am riscat la fel ca el, ceea ce ne-a adus împreună. Dacă aș fi fost doar un executat al ideilor lui, n-ar fi durat atât de mult căsnicia artistică de care aminteam.

M.S.: *Este „Hamlet" vârful acestei căsnicii artistice?*

H.S.: Este vârful, pentru că a dispărut Vlad, altfel mai făceam încă vreo trei spectacole. A fost totuși unul dintre cele mai bune lucruri realizate de noi.

M.S.: *Credeți că a avut o presimțire atunci când a spus că „Hamlet" este testamentul său artistic?*

H.S.: Da, a fost o presimțire. În clipa în care a spus că face *Hamlet* la Teatrul Național din Cluj și că ar fi testamentul său artistic, am simțit ceva. Nu faptul că acest spectacol se numește *Hamlet* a fost ceva deosebit, ci faptul că Vlad Mugur a ajuns la un rezultat al experienței lui. Împreună am ajuns la un rezultat al experiențelor comune.

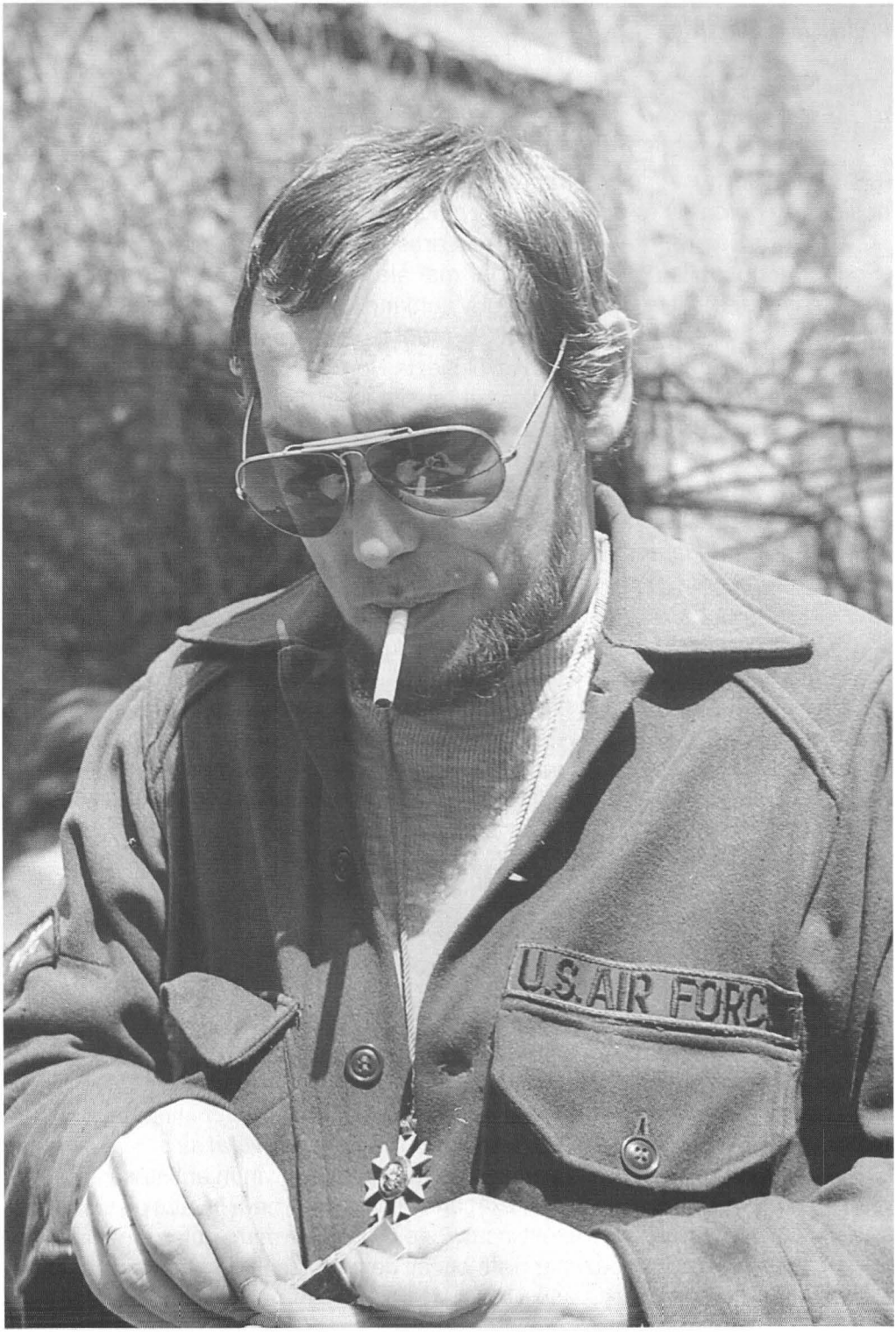
M.S.: *Dispariția lui Vlad Mugur vă va impulsiona să lucrați în continuare sau vă va opri pentru un timp?*

H.S.: Cum să mă opresc? Aceasta este meseria mea și nu pot trăi fără ea. Nici spiritual, nici financiar. Am învățat enorm de la moartea lui Vlad, nu vreau să dramatizez prea tare, dar am învățat atunci când el știa că nu mai are mult de trăit. Era din ce în ce mai ferm în lucrul lui și fără compromisuri. Asta mi-a dat o putere enormă, precum și starea lui din ultimele săptămâni de repetiții, căci mi-am dat seama că atât de vital cum a fost el atunci, când aproape nu mai avea viață, nu am mai văzut pe nimeni altul. Era discret cu propria lui boală. Totul mi-a dat curaj.

M.S.: *Credeți că prin acest spectacol Vlad Mugur a învățat să moară frumos?*

H.S.: Ne-a spus să nu fim triști, să bem un pahar de vin în amintirea lui, să nu vadă pe unul care plânge sau să fie exagerat de trist. Asta ne-a învățat pe toți înainte de a muri și noi am respectat acest lucru. Este un gest de mare putere. Încercăm să nu fim triști, să punem în buzunar niște bucăți de aur pe care le-am primit de la el.

Maria SÂRBU


U.S. AIR FORC

Ion CAZABAN

DAN JITIANU – UN SCENOGRAF AL SINTEZELOR

Îl evocăm pe Dan Jitianu – iată, au trecut șapte ani de la dispariția sa – și e momentul, probabil, să amintim cât de mult a însemnat prezența arhitecților-scenografi în teatrul românesc. Încă de la începutul secolului XX, de când Al. Davila, numit director al Naționalului din capitală, îl angaja pe arhitectul Victor G. Stephănescu, în intenția abandonării decorului pictat pentru unul mai potrivit tridimensionalității scenei și doritei impresii de realitate. Au urmat, în perioada interbelică, un Marcel Iancu, implicat în constructivismul dinamic al imaginilor teatrale de avangardă, un Ștefan Norris, care transferă în spectacol realismul decorului fragmentar din studioul cinematografic. Mai aproape de noi, Liviu Ciulei, Toni Gheorghiu vor determina substanțial teoria și practica „reteatralizării", Paul Bortnovski va fi preocupat de modul de organizare a spațiilor de joc pentru a comunica un complex de „stări", Vladimir Popov și Traian Nițescu vor configura evident dramatic locurile acțiunii.

Cele scrise mai sus le vom constata și la Dan Jitianu, la o considerare a întregii opere, prea timpuriu încheiată. Atent cunoscător al tendințelor scenografice din secolul XX, permanent informat, cu o apetență culturală mereu trează, Jitianu studiază, verifică, încearcă altfel, îndreaptă ce-l nemulțumise, evită repetările, dă altă funcționalitate unor procedee... Pentru cele aproximativ 70 de spectacole la care a lucrat. A devenit repede cunoscut: la a doua montare, piesa-proces *Cazul Oppenheimer* de H. Kipphardt (1966), alături de regizorul Cornel Todea, introduce o platformă mult avansată în sală, plasând astfel dezbaterea în mijlocul publicului, parțial așezat și pe scenă. Era o noutate, premergătoare scenei centrale de la Teatrul „Bulandra". Spațiu de contact direct cu publicul, platforma va reveni cu aspect și rost diferit. Uneori, Dan Jitianu se folosește chiar de cinci platforme mobile, nu numai pentru a accelera schimbarea decorului, dar, în plus, pentru a particulariza relațiile dintre personaje (*Joc de pisici* de I. Orkeny, 1973). Platforma poate fi travestită: în *Volpone* de Ben Jonson (1974), ea există prin modul de funcționare a patului cu baldachin, dar și a spațiului înconjurător, piață publică de colportare și comentarii.

La *Răceala* de Marin Sorescu (1977), platformele apar într-o primă inspirație, sub forma „trenului de cărute" imaginat. Va renunța, însă, pentru „o platformă înclinată", pe fond de pânză neagră care uneori ascundea, alteori reliefa personajele, sau contrasta cu „decorul viu" al costumelor turcești. În soluția preferată, pe platforma prelungită până în sală, se deosebesc cele două locuri de acțiune: teritoriul cucerit de otomani (imperiul bizantin), marcat cu perne moi, dar cu un subsol mizerabil, atribuit învinșilor – și teritoriul liber (Valahia) care se apără, cu trape-capcane viclene.

Platforma sau podiumul este un element esențial în stabilirea funcțiilor scenografiei și a posibilităților sale de reprezentare (deseori simultană). „Spațiul de joc din *Hamlet* (1985) a amintit și el criticilor „un podium cu suprafața neagră lucioasă, împărțită ca o tablă de șah". Combinațiile de module, alcătuind

proteic şi operativ locurile de acţiune pentru *Căpitanul din Köpenick* de C. Zuckmayer (1979) erau o variantă a platformei mobile, un mod de manipulare constructivă a solului scenic.

În decorurile lui Dan Jitianu, suprafaţa netedă, orizontală, se arată un nivel solid, palpabil, de reper, cu delimitări, accidentări, trape, dedesubturi ş.a. care – o dată cu jocul actorilor – provoacă imaginaţia, generează semnificaţii. Astfel, se imaginează spaţiul de periferie mizeră, punctat de panouri, cutii, deşeuri, improvizaţii precare din *Lozul cel mic* de H. Quintero (1974) sau cel unde adoptă succintul vizual preconizat de scenografii „reteatralizării", în *Noile suferinţe ale tânărului W* de U. Plenzdorf (1973). Tot câteva obiecte şi elemente de mobilier indicau încăperile palatului din Elsinore. Sugestivitatea decorului poate avea, însă, şi altă intenţie, ca de pildă în *Antigona* lui Sofocle (1993), unde căuta să surprindă relaţia dintre mit şi actualitate.

Formaţia de arhitect se observă, la Dan Jitianu, într-o varietate de idei şi procedee de spaţializare, în abilitatea cu care adaptează imaginile scenografice la arhitectura teatrului, ori invers, când o corectează pe aceasta răspunzând exigenţelor piesei. Justificările spaţiale ale arhitectului se asociază cu sensibilitatea şi cultura plastică. Principiul compoziţional nu se expune schematic, ci se concretizează în obiecte, culori, lumini... Structura arhitectonică, decoraţia, mobilierul sesizează aspectul local, direcţionat totuşi către un sens cuprinzător. Compoziţia spaţială îşi face propriu un anumit climat, determinat de evolutia conflictului, de ritmul vital al dramei. În spectacolul *O noapte furtunoasă* (1972), decorul era elocvent pentru mediul de viaţă şi mentalitatea prsonajelor (preşuri, pian mecanic, cortină special desenată în genul desuetelor păretare). Având pereţii de hârtie, casa jupânului cedează uşor, scotocită cu violenţă de nişte nuntaşi veseli în trecere. Rămân doar stâlpii colorati, aluzie la stâlpii şi faţada unui circ de bâlci. Scenografia se dovedeşte o metaforă grotescă a „bâlciului" moral.

Nu o dată, despre decorurile lui Dan Jitianu se poate vorbi în termenii unei simbolici spaţiale care ordonează şi ierarhizează. Asistăm la o spaţializare semnificantă a situaţiei dramatice într-un context socio-cultural filtrat subtil sau, dimpotrivă, pus în evidenţă. Pentru *Rosmersholm* de Ibsen (1978), prin ambianţa labirintică rezultată din ramificarea numeroşilor pereţi se propunea cu totul altă atmosferă şi semnificaţie decât într-o similară dispunere de ziduri cenuşii, cu coridoare întunecoase de pândă, în *Viforul* de Delavrancea (1977). Prin arhitectura şi amănuntele vizuale alese pentru locuinţa *Heddei Gabler* (1975), aceasta părea, în desfăşurarea spectacolului, o impozantă colivie strălucitoare. În *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill (1976), decorul – amplă secţiune de interior american de la răscrucea secolelor – urmărea o etajare stăruitor apăsătoare asupra spaţiului de joc de la parter. Dan Jitianu este pentru modificarea impresiei spectatorului, încât prin schimbări de lumină, observa cronica, „locul confortabil, luminos, familiar" de la început, se arăta „un claustru sumbru al nevrozelor".

O importantă semantică specială are „pata de culoare". În *Viforul,* umbrele spionilor alunecau pe cenuşiul pereţilor; cele din *Rosmersholm* aveau o culoare bolnavă, vânătă. De un alb livid erau în *Strigoii* de Ibsen (1969), sugerând disoluţie, descompunere. Spaţiul aproape pustiu din *Pelicanul* de Strindberg (1976)

era limitat de pereți înalți, albi, ușor de nuanțat prin lumină, între care persista izbitor roșul unei canapele.

Organizarea constructivă – menționată de Jitianu ca una dintre obligațiile scenografului – poate fi considerată și ca o arhitecturare a tuturor elementelor necesare pentru obținerea unui climat emoțional propice interpretării dramei și receptării sale de public. Construcție înseamnă, acum, dimensionare, amplasare, combinație în spațiul, dar și în timpul spectacolului. O raportare spațială și evolutivă a elementelor scenografice, cu consecință emoțională și semantică. Printre acestea, obiectele au de obicei o concretețe culturală, aparțin unui stil de artă sau de viață. Pernele folosite în *Răceala* sau în *Occisio Gregorii...* (1982) sunt proprii unui spațiu uman și-l definesc; cutiile de machiaj care delimitau scena în monarea pieselor lui Molière și Bulgakov (1982) erau de asemenea constitutive unei lumi..

Concepută ca o sinteză de arhitectură și artă plastică, scenografia lui Dan Jitianu a însemnat, de cele mai multe ori, o regândire, o reciclare, o revigorare a procedeelor „reteatralizării" printr-o inspirată combinare cu ceea ce s-a numit „valorificarea concretului", la altă cotă de expresivitate și semnificare.

Dan JITIANU

Provizoriul scenografic și durabilul arhitectural

(Fragmente)

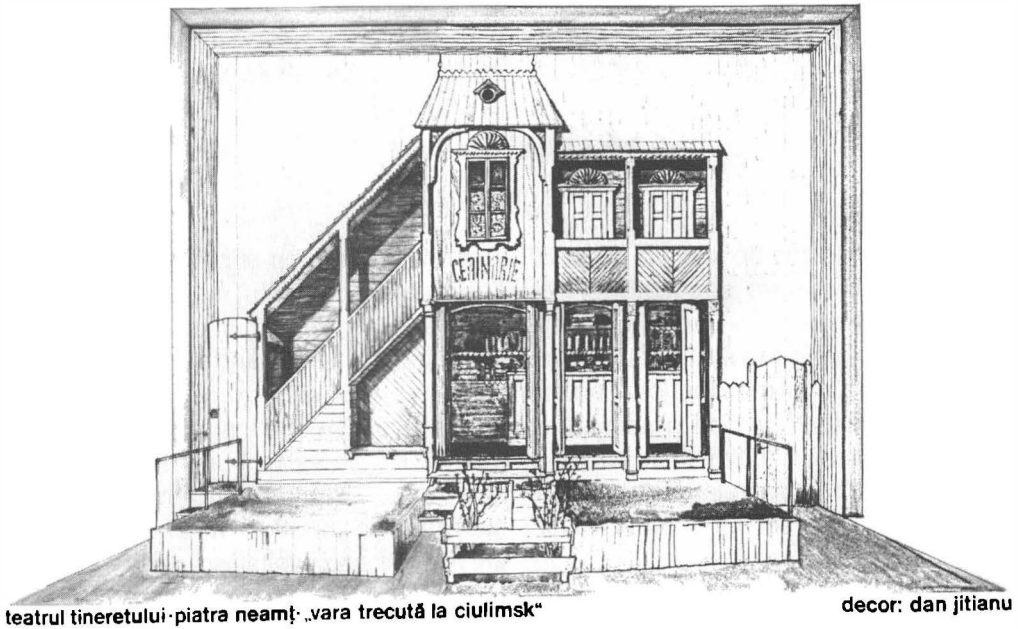
În această relație de schimb, în acest dialog perpetuu între spectacol și comunitatea de spectatori, rezidă esența artei teatrale [...] miracolul actului teatral este irepetabil în forme identice – actorii au mai îmbătrânit cu încă o seară sau cu un spectacol și publicul din sală e altul, cei doi termeni ai relației de schimb, ai dialogului, s-au schimbat, deci relația nu mai poate fi aceeași.

Revenind de pe aceste poziții la raportul act teatral–spațiu arhitectural, încerc a defini condiția primordială ce rezultă din cele arătate. Anume, necesitatea de a nu gâtui sau constrânge dialogul spectacol–spectator, ci din contră, de a-l favoriza, aș zice chiar de a-l provoca. Această provocare a relației de schimb are pentru mine sensul unei eliberări de zgura unor straturi de prejudecăți acumulate în timp și preluate desigur și de creatorii de teatru, nu numai de autorii de proiecte. În primul rând, înghețarea într-una sau alta dintre formulele spațiale nu mai poate duce, după părerea mea, la o provocare a relației dialogate, din cauza degradării prin monotonie, ce aș putea-o simți intrând mereu în spații aproape identice. În al doilea rând, revoluțiile sau evoluțiile artei teatrale din ultima vreme, *reteatralizarea* teatrului, *ritualizarea* teatrului și altele nu sunt, după opinia mea, decât o reîntoarcere la *esența* actului teatral sau o regândire a acestei esențe. [...] Alt factor de luat în considerație în raportul acesta între actul teatral și spațiul spectacolului este faptul că formele cristalizate de spații născute în decursul timpului exprimau o suprastructură estetică a dramaturgiei și

a spectacolului relativ *omogenă* și ea. Or, astăzi, acumulările culturale firești, zestrea de cultură nu mai are acest aspect *omogen* ci, din contră, ea este foarte variată, diversă, din repertoriul nostru nu lipsesc nici Shakespeare, dar nici Caragiale, nici Molière, dar nici Beckett. Având în vedere și diversitatea modalităților regizoral-scenografice proprii diverșilor creatori, ne exprimăm îndoiala în legătură cu *cristalizarea* sau *definitivarea* unui tip de spațiu teatral ca tip al secolului XX. Trăim într-un veac al schimbărilor rapide, de precipitare a experiențelor și rapidă perimare a lor, longevitatea valabilității unui principiu tehnologic a scăzut simțitor.

Recunosc că scenografului, profund contaminat de efemerul act teatral, schimbarea îi este mai la îndemână, tipul lui de gândire este educat astfel. Provizoriul scenografiei, adică proiectarea unor elemente în vederea demontabilității, transportului lor, compunerea și recompensarea unor elemente care evoluează pe parcursul unui spectacol, l-au acomodat pe scenograf cu o gândire a dinamicii schimbării. [...] Modalitatea de gândire a scenografului proiectant de spații flexibile cu efort minim poate constitui pentru arhitect un subiect de meditație, dacă nu un model.

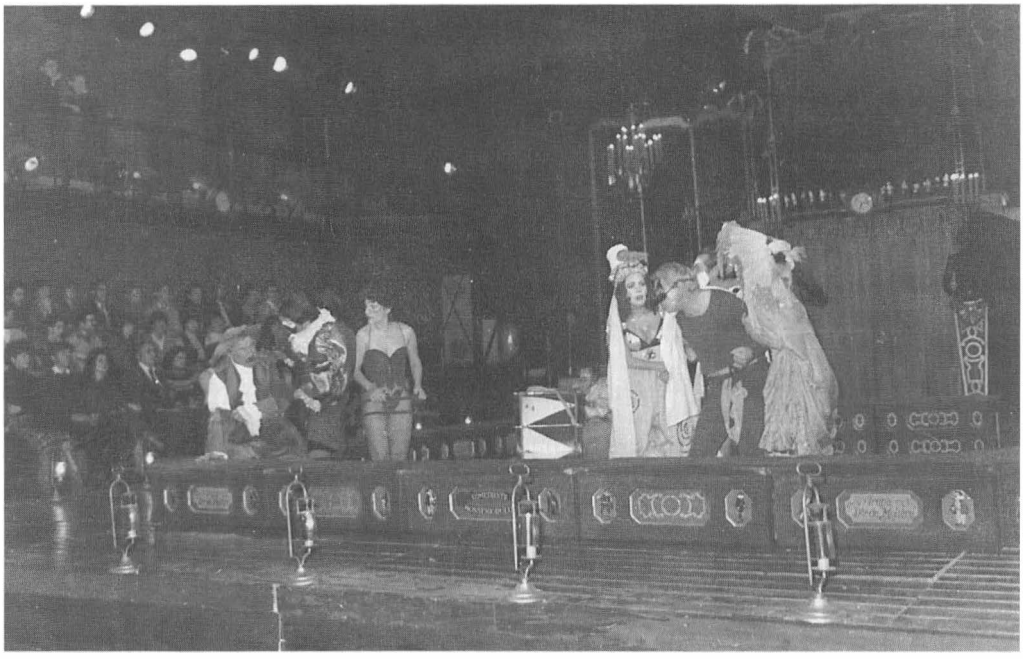
(Din „Arta" nr. 5–6, 1982, pag. 36.)



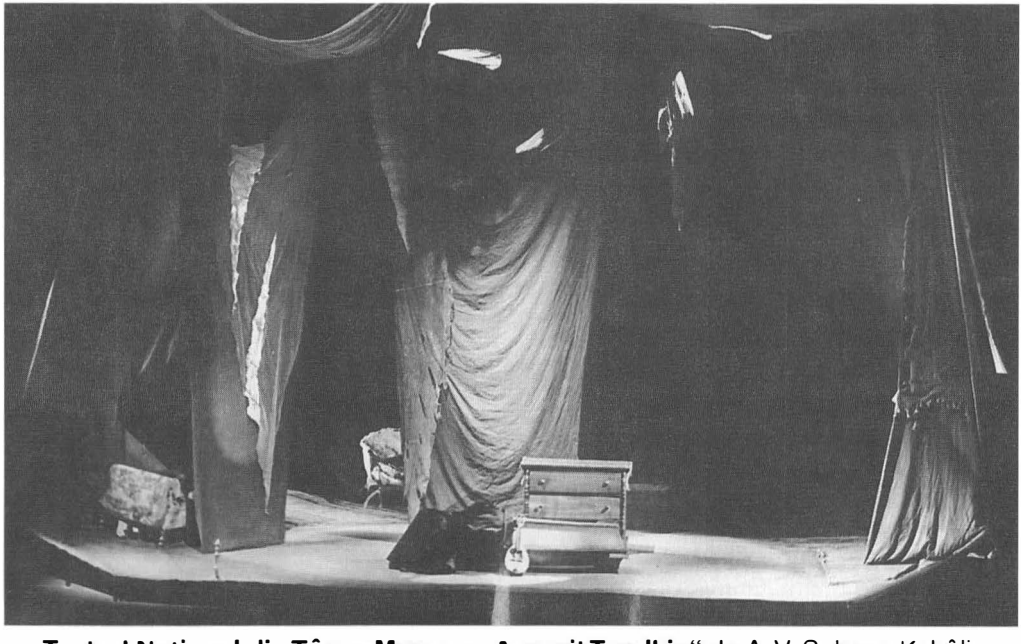
teatrul tineretului·piatra neamț· „vara trecută la ciulimsk" **decor: dan jitianu**

Teatrul Tineretului Piatra-Neamț
„Vara trecută la Ciulimsk" de Aleksandr Vampilov
Data premierei: **29 aprilie 1976**

Regia: Emil Mandric
Costumele: Dimitrie Sbiera; Muzica: Vladimir Gaidarov; Traducerea: Tatiana Nicolescu.
Distribuția: Corneliu Dan Borcia, Catrinel Paraschivescu, Cornel Nicoară, Eugenia Balaure, Traian Pârlog, Cătălina Popescu, Valentin Uritescu, Constantin Ghenescu, Alexandru Lazăr.



Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" – „Cabala bigoților" de Mihail Bulgakov
Regia: Alexandru Tocilescu; Decoruri: Dan Jitianu; Costume: Daniela Codarcea; Distribuția: Violeta Andrei, Mariana Buruiană, Octavian Cotescu, Aurel Cioranu, Mihai Mereuță, Florian Pittiș.



Teatrul Național din Târgu-Mureș – „A murit Tarelkin" de A. V. Suhovo-Kobâlin
Regia: Harag György; Decoruri și costume: Dan Jitianu; Distribuția: Dan Ciobanu, Traian Kostea, George Custură, Iolanda Dain, Constantin Doljan, Ion Fiscuteanu ș.a.

Biografie

Date personale: născut pe 7 martie 1940, la Ploiești, s-a căsătorit în 1966; un fiu născut în 1972. A murit la 22 iulie 1994.

Studii: a absolvit în 1962 Institutul de Arhitectură „Ion Mincu", București.

Film: 1963–1964, *Pădurea spânzuraților* (regia Liviu Ciulei) – **Asistent scenograf;** premiu pentru regie obținut la Festivalul de la Cannes, ediția 1964.

Teatru: 1964–1969, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", București – **Asistent scenograf.**
1969–1995, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", București – **Scenograf.**

Începând din 1966, a conceput decorul pentru mai mult de o sută de piese (atât în România cât și în străinătate), scrise de: Sofocle, Euripide, Seneca, Ben Jonson, Shakespeare, Molière, Goldoni, Beaumarchais, Strindberg, Ibsen, Cehov, Caragiale, Gorki, Pirandello, O'Neill, Bulgakov, Carl Zuckmayer, Michel de Ghelderode, Mrožek, Gombrowicz, Durrenmatt, Albert Camus, Samuel Beckett, Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Bernard-Maria Koltes, etc. A realizat peste 50 de afișe de spectacol.

Operă: 1981, Opera Română București: *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, muzica Edward Grieg, regia Sergiu Tudose.
1989, Opera Română București: *Eminescu,* muzica Paul Urmuzescu, regia Ion Caramitru.

Turnee în străinătate: 1979 – U.S.A, Germania.
1983 – Grecia
1990 – Marea Britanie
1991 – Franța, Brazilia
1993 – Italia

Expoziții de scenografie:
Participant la trienala de scenografie de la București.
Participant la cvadrienala de la Praga.
Participant la trienala de scenografie de la Novisad.
Expoziție personală de scenografie la São Paulo, 1991.

Premii:
Trei premii naționale de scenografie: 1977, 1978, 1982.
Premiu pentru scenografie, Novisad: 1984.
Patru premii la diferite festivaluri de teatru: 1976, 1978, 1987, 1992.

Activitate didactică:
Profesor asociat la Academia de Artă Plastică – Catedra de scenografie 1968–1992.
Profesor asociat la Academia de Teatru și Film, Secția regie teatru: 1990–1994.

Arhitectură:
Studioul de Teatru „Al Davila", Teatrul din Pitești.
Studioul de Teatru „Grădina Icoanei" (sala „Toma Caragiu"), Teatrul „Bulandra", București.
Ambele în colaborare cu Liviu Ciulei.

Membru în comitelul UNITER
Președinte OISTAT – România

Teatrografie

Un suflet romantic de Tudor Popescu, regia: Alexandru Tocilescu

Divina Comedie de Dante Alighieri. Recital Adrian Georgescu, *Teatrul Bulandra,* 21.05.1965.

Cazul Oppenheimer de Heinar Kipphardt, regia: Cornel Todea, *Teatrul Bulandra,* 09.03.1966.

Doi pe un balansoar de W. Gibson, regia: Ferenc Kovacs, *Teatrul de stat Satu Mare,* 21.10.1966.

Stricnină şi bicarbonat de Ionel Hristea, regia: Ioana Otescu, *Teatrul Bulandra.* 31.01.1967.

Şase personaje în căutarea unui autor de Luigi Pirandello, regia: Anca Ovanez, *Teatrul de Stat Târgu Mureş,* 24.04.1967.

Rosmersholm de Henrik Ibsen, regia: Anca Ovanez, *Teatrul Dramatic Constanţa,* 30.06.1868.

Melodie varşoviană de Leonid Zorin, regia: Ivan Helmer, *Teatrul Bulandra,* 02.10.1968.

Meteorul de Friedrich Dürrenmatt, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 26.10.1968.

Caligula de Albert Camus, regia: Ferenc Kovacs, *Teatrul de Nord Satu Mare,* 01.03.1969.

Strigoii de Henrik Ibsen, regia: Marietta Sadova şi Gheorghe Miletineanu, *Teatrul Bulandra,* 21.11.1969.

Harfa de iarbă de Truman Capote, regia: Crin Teodorescu, *Teatrul Bulandra,* 11.03.1970.

Iubire pentru iubire de William Congreve, regia: Emil Mandric, *Teatrul Bulandra,* 05.07.1970.

Gluga pe ochi (Întunericul) de Iosif Naghiu, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra* , 17.11.1970.

Fata care a făcut o minune de W. Gibson, regia: Ion Cojar, *Teatrul Mic-Bucuresti,* 24.12.1970.

Epoleţii invizibili de Theodor Mănescu şi Silvia Andreescu. regia: Yannis Veakis, *Teatrul Municipal „Maria Filotti" Brăila,* 02.03.1971.

Povestiri din pădurea vieneză de Ödön von Horvath, regia: N. Al. Toscani, *Teatrul Bulandra,* 15.05.1971.

Ziaristii de Al. Mirodan, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 16.11.1971.

Balul absolvenţilor de Victor Rozov, regia: D.D. Neleanu, 15.01.1972.

O scrisoare pierdută de Ion Luca Caragiale, regia: Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra,* 29.01.1972.

O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul de stat Tg. Mureş, secţia română,* 23.04.1972.

Taina castelului din Carpaţi de Anda Boldur după Jules Verne, regia: Mihai Dimiu, *Teatrul de stat Sibiu, secţia română,* 02.09.1972.

Anunţ la mica publicitate de Natalia Ginsburg, regia: Sanda Manu, *Teatrul Bulandra,* 05.01.1973.

Der Gasthof am Kreuzweg de Horia Lovinescu, traducerea de Wolfgang Ernst, regia: Franz Auerbach, *Teatrul Dramatic „Radu Stanca" Sibiu, secţia germană,* 06.06.1973.

Joc de pisici de Orkeny Istvan, regia: Ioan Taub, *Teatrul Bulandra,* 08.03.1973.

Casa de mode de Theodor Mănescu, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 01.10.1973.

Noile suferinţe ale tânărului Werther de Ulrich Plentzdorf, regia: Olimpia Arghir, *Teatrul Bulandra,* 23.10.1973.

Volpone adaptare de Mihnea Gheorghiu după Ben Jonson, regia: Ion Cojar, *Teatrul de Comedie Bucuresti,* 04.04.1974.

Lozul cel mic de Hector Quintero, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 24.04.1974.

Timpul şi piatra colaj de Lia Crişan, regia: Petre Popescu, *Curtea Veche,* 20.09.1974.

Doi pe un balansoar de W. Gibson, regia: George Motoi, *Teatrul de stat Valea Jiului,* 11.11.1974.

Ivanov de A.P. Cehov, regia: Ioan Taub, *Teatrul Bulandra,* 18.02.1975.

Matca de Marin Sorescu, regia: Marin Sorescu, *Teatrul Tineretului Piatra Neamţ,* 06.03.1975.

Viteazul de Paul Anghel, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul de stat Târgu Mureş, secţia română,* 13.05.1975.

Hedda Gabler de Henrik Ibsen, regia: Cătălina Buzoianu, *Teatrul Bulandra,* 24.06.1975.

Lungul drum al zilei către noapte de Eugene O'Neill, regia: Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra,* 10.01.1976.

Evreica din Toledo dramatizare de Al. Mirodan după Lion Feuchtwanger, regia: George Teodorescu. *Teatrul Evreiesc de Stat,* 17.01.1976.

O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul de Stat Târgu Mureș. secția română,* 26.03.1976.

Vara trecută la Ciulimsk de Aleksandr Vampilov, regia: Emil Mandric. *Teatrul Tineretului Piatra Neamț,* 21.04.1976.

Pelicanul de August Strindberg, regia: Ioan Taub, *Teatrul Bulandra.* 30.12.1976.

Răceala de Marin Sorescu, regia: Dan Micu, *Teatrul Bulandra,* 01.03.1977.

Viforul de Barbu Ștefănescu Delavrancea, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul Dramatic Galați,* 01.10.1977.

A murit Tarelkin! de A.V. Suhovo-Kobâlin, regia: György Harag, *Teatrul de Stat Târgu Mureș, secția română,* 26.11.1977.

Tango de Slawomir Mrożek, regia: Cristian Hadji-Culea, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași,* 27.12.1977.

La lilieci de Marin Sorescu, regia: Virgil Ogășanu, *Teatrul Bulandra,* 24.01.1978.

Autobiografie de Horia Lovinescu, regia: Gheorghe Jora, *Teatrul Dramatic Constanța,* 11.02.1978.

Alibi de Ion Băieșu, regia: Cornel Todea, *Teatrul Bulandra,* 05.05.1978.

Rosmersholm de Henrik Ibsen, regia: Gheorghe Miletineanu, *Teatrul Municipal „Maria Filotti" Brăila,* 06.05.1978.

Casa cea nouă de Carlo Goldoni, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 01.07.1978.

Dansul morții de August Strindberg, regia: Sorina Mirea, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași,* 17.09.1978.

Astă seară se improvizează de Luigi Pirandello, regia: Alexandru Colpaci, *Teatrul de Stat Oradea, secția română,* 05.11.1978.

O scrisoare pierdută de Ion Luca Caragiale, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul Dramatic Galați,* 12.11.1978.

Cum vă place de William Shakespeare, regia: Cristian Pepino, *Teatrul „George Bacovia" Bacău,* 01.02.1979.

Însemnările unui necunoscut de F.M. Dostoievski, regia: Ion Cojar, *Teatrul Național București,* 06.02.1979.

Căpitanul din Köpenick de Carl Zuckmayer, regia: Cristian Hadji-Culea, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri". Iași,* 02.03.1979.

O scrisoare pierdută de Ion Luca Caragiale, regia: Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra,* 01.05.1979.

Conu Leonida față cu reacțiunea de Ion Luca Caragiale, regia: Dan Micu, *Teatrul Bulandra,* 15.06.1979.

Cei trei mușchetari de Alexandre Dumas, regia: Jean-Pierre Valentin și Eduard Covali. *Teatrul Tineretului Piatra Neamț,* 22.09.1979.

Lungul drum al zilei către noapte de Eugene O'Neill, regia: Liviu Ciulei, *Teatrul Bulandra,* 18.10.1979.

O scrisoare pierdută de Ion Luca Caragiale, regia: Alexandru Colpaci, *Teatrul de Stat Oradea, secția română,* 08.11.1979.

Mobilă și durere de Teodor Mazilu, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul Bulandra,* 16.04.1980.

Voluptatea onoarei de Luigi Pirandello, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 24.10.1980.

Noi subsemnații de Aleksandr Ghelman, regia: Dan Micu, *Teatrul Nottara,* 19.12.1980.

Proștii sub clar de lună de Teodor Mazilu, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul Tineretului Piatra Neamț.* 17.01.1981.

Judecată în noapte de Antonio Buerro Vallejo, regia: Tudor Mărăscu, *Teatrul Bulandra,* 14.02.1981.

Peer Gynt de Henrik Ibsen, muzica E. Grieg, regia: Sergiu Tudose, *Opera Română, Iași,* 29.04.1981.

Țarul Ivan își schimbă meseria de Mihail Bulgakov, regia: Alexandru Colpaci, *Teatrul de Stat Oradea, secția română,* 04.06.1981.

O zi de odihnă de Valentin Kataev, regia: Valeriu Moisescu, *Teatrul Bulandra,* 05.09.1981.

Hop Signor! de Michel de Ghelderode, regia: Gheorghe Jora, *Teatrul Dramatic Constanța,* 25.02.1982.

Tartuffe de Molière, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra*, 25.02.1982.

Cabala Bigoților de Mihail Bulgakov, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra*, 26.02.1982.

Cădere liberă de Culin Mortimer, regia: Cornel Todea, *Teatrul Ion Creangă București,* 30.06.1982.

Barbu Văcărescul Vânzătorul Țării de Iordache Golescu, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra,* 08.07.1982.

Occisio Gregorii de Samuil Vulcan, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra,* 08.07.1982.

Titanic Keringo de Tudor Mușatescu, traducerea de Meliusz Josef, regia: Alexandru Tocilescu *Gyulai Varszinhaz, Gyula* 07.08.1983.

Titanic Keringo de Tudor Mușatescu, trad. Meliusz Josef, regia: Alexandru Tocilescu, *Nemzeti Szinhaz-Varszinhaz*, 17.09.1983.

Passacaglia de Titus Popovici, regia: Mircea Cornișteanu, *Teatrul Bulandra,* 09.08.1984.

Neînsemnații de Terry Johnson, regia: Ion Caramitru, *Teatrul Bulandra,* 23.10.1984.

Hamlet de William Shakespeare, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra,* 30.11.1985.

O, ce zile frumoase! de Samuel Beckett, regia: Mihai Măniuțiu, *Teatrul Bulandra,* 18.12.1985.

Matca de Marin Sorescu, regia: Kincses Elemer, *Teatrul „George Bacovia" Bacău,* 31.10.1986.

Furtuna de William Shakespeare, regia: Kincses Elemer, *Teatrul Național Târgu Mureș, secția română,* 07.05.1987.

A treia țeapă de Marin Sorescu, regia: Ion Caramitru, *Teatrul Bulandra,* 24.06.1988.

Nunta lui Figaro de Beaumarchais, regia: Cătălina Buzoianu, *Teatrul Municipal „Haifa",* 09.11.1988.

Vassa Jeleznova de Maxim Gorki, regia: Ion Cojar, *Teatrul Național „Ion Luca Caragiale",* 28.12.1988.

Arividerci Livorno! de Carlo Goldoni, regia: Cristian Ioan, *Teatrul de Nord Satu-Mare,* 16.03.1989.

Vilegiatură în stil italian de Carlo Goldoni, regia: Cristian Ioan, *Teatrul de Nord Satu-Mare,* 17.03.1989.

Iluzii sentimentale de Tudor Popescu, regia: Ion Marinescu, *A.T.M,* 27.03.1989.

Eminescu, muzica Paul Urmuzescu, libretul Gheorghe Buluță, regia: Ion Caramitru, Opera Română, 05.07.1989.

Trilogia greacă de Euripide, Seneca, Sofocle, regia: Andrei Șerban, *Teatrul Național „Ion Luca Caragiale" București,* 12.09.1990.

Hamlet de W. Shakespeare, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Național Londra,* 20.09.1990.

Robespierre de George Astaloș, regia: Eugen Todoran, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași,* 08.06.1991.

Forma mesei de David Edgar, regia: Ion Caramitru, *Teatrul Bulandra,* 01.12.1991.

O scrisoare pierdută de Ion Luca Caragiale, regia: Nicolae Scarlat, *Teatrul Tineretului Piatra Neamț,* 21.12.1991.

Opereta de Witold Gombrowicz, regia: Cristian Pepino, *Teatrul Tineretului Piatra Neamț,* 02.05.1992.

Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltes, regia: Michel Dezoteux, *Teatrul „Katona",* 22.05.1992.

Home/La adăpost de David Storey, regia: Ion Caramitru, *Teatrul Bulandra,* 19.09.1992.

Mephisto de Horia Gârbea, după romanul lui Klaus Mann, regia: Alexandru Darie, *Teatrul Bulandra* 25.04.1993.

Antigona de Sofocle, regia: Alexandru Tocilescu, *Teatrul Bulandra,* 27.07.1993.

On mourira jamais de Matei Vișniec, regia: Alexandru Tocilescu, *Théâtre Le rond point-Renaud,* 15.02.1994.

SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

Dragoste și moarte în manieră japoneză

Tocmai acum, când ne vin semnale din zone ale civilizației unde viața nu înseamnă mare lucru, iar sinuciderea este o soluție la îndemâna oricui, Alexandru Tocilescu ne tălmăcește, în spectacolul său de la Naționalul bucureștean, un text japonez – *Amanții însângerați* de Chikamatsu Monzaemon, text care poate fi găsit într-o mai veche antologie de teatru din Țara Soarelui Răsare, apărută la Editura Univers.

În termeni europeni, e o dramă burgheză, de familie. Ceea ce la Ibsen se ascundea cu strășnicie, adică adulterul, și se îngropa într-o uitare iluzorie, pentru a izbucni și a distruge totul, „mulți ani după aceea" (vorba lui G. G. Márquez), în varianta japoneză are loc la vedere, astfel încât toată familia bărbatului căzut în păcat e la curent cu adulterul și luptă pentru a-l smulge din mrejele curtezanei și a-l readuce acasă, la soțioara (vorba lui Conachi) sa și la pruncuții (vorba lui Ioan Alexandru) săi. Dramă în Europa, tragedie în Japonia, diferență de mentalitate și de atitudine în fața vieții și a morții. Dar tragedia japoneză este asumată în modul cel mai firesc, fără frământările tipic europene în fața paharului de cucută, atunci când se dovedește că nu mai există cale de întoarcere. Tragedia principală, a cuplului central, excelent întruchipată de actori și văzută de Alexandru Tocilescu, este însă însoțită, ca de un ecou, de tragedia celuilalt cuplu, mai puțin ilustru, mai puțin tradus spectatorului; acesta apare mai târziu și nu are ca motiv inițial familia pre-existentă, dar dragostea își joacă și ea rolul aici, după ce amantul decide să moară pentru a nu fi dezonorat, pentru că nu poate înapoia la termenul fixat o datorie. Cu alte cuvinte, nu-și poate ține o promisiune. (Ceea ce, pe-aici, pe la noi, ar fi o bagatelă.) Iar curtezana care-l iubește nu găsește de cuviință să-și continue viața fără cel iubit și alege și ea moartea, alături de el.

Faptele sunt, desigur, îmbrăcate, însă într-o sobră și clară desfășurare de întâmplări și acțiuni. Nouă, europenilor, suferința japoneză, exteriorizată poate prea mult, ne-ar putea părea ridicolă. Alexandru Tocilescu și echipa sa, mai ales soliștii, are/au grijă ca așa ceva să nu se întâmple. Și nu e ușor să pășești pe puntea subțire dintre țipătul japonez de durere și hohotul românesc de râs disprețuitor. Te gândești, privind desfășurarea acestei tragedii cu momente excelent marcate, literar, regizoral, actoricesc și – de ce să n-o spunem? – scenografic, la faptul că într-o astfel de lume n-ar putea să existe, și nici nu există, un Freud, psihanaliza realizându-se spontan, la lumina zilei. De altfel, tema adulterului e foarte frecventă în literatura japoneză a secolului XX. Dragostea extraconjugală e privită aici, de către nevasta frustrată,

când în manieră europeană, cu imprecații și desconsiderare, când cu înțelegere superioară, ca-n cazul de la sala „Camil Petrescu" a Naționalului bucureștean.

Alexandru Tocilescu a prevăzut totul pentru a realiza, în *Amanții însângerați*, o atmosferă cât mai japoneză, în fața căreia stă placida atitudine europeană a povestitorului (Răzvan Ionescu). Muzica evocatoare de sonuri extremorientale, râul șerpuit pe care-l închipuie Puiu Antemir, în final, când cele două perechi nefericite își caută cuibul morții, totul demonstrează o cunoaștere și-o considerare în profunzime a materialului literar care se oferea. Să nu-i uităm, iarăși, pe protagoniștii celor două cupluri – admirabil interpretați de Crina Mureșan și Marius Bodochi și de Tania Popa și George Ivașcu – foarte convingători în rolurile lor, pe care le trăiesc, nu o dată, așa cum credem noi că ar face-o niște japonezi adevărați. Dar, la urma urmelor, nici nu contează atât apropierea exterioară de lumea japoneză, cât sondarea în profunzime a tragediei celui sfâșiat între datorie și o dragoste în afara legilor. Iar aceasta mi se pare că s-a împlinit.

Amanții însângerați de Tocilescu e un spectacol care trebuie văzut, un moment remarcabil în creația remarcabilă a acestui mare regizor.

Foto: Florin Biolan

Claudia LIPAN

„Calea fără de urmă"

La sfârșitul stagiunii trecute, când am intrat întâmplător la o repetiție a *Amanților însângerați*, m-a izbit un întuneric incert, incomplet, parcă, pentru o atmosferă obișnuită de lucru. Întuneric în cleștele căruia se întețește și spectacolul construit de regizorul Alexandru Tocilescu în sala Camil Petrescu a Teatrului Național din București. Atmosfera sfârșitului de secol XVII – început de secol XVIII din acest spectacol finit nu pare a fi reală, ea ascunde tot mărunțișul vieții interpreților, o lecție a ieșirii din anonimat în teatrul nipon.

Osatura clasică, pe care se sprijină povestea a doi îndrăgostiți separați de regulile unui strat social indisolubil, nu oferă posibilitatea avantajoasă a ideii originale la nivel scenic. Instrumentele folosite de actori sunt insuficiente, de multe ori ei strigă prea mult într-un spațiu al tăcerii. Dar strigătul de fapt îi poate elibera; dintr-o „casă a plăcerilor" unde misterioasa *Koharu* ține companie samurailor, dintr-un orășel prea îngust pentru drama iubirii ce i-o poartă *Jihei*, dintr-un întuneric care a acoperit cu rușine virtutea lui *Tokubei*, a bietului negustor de hârtie...

Ceea ce la început pare un caz singular se transformă o dată cu ceremonialul piesei într-o emblemă a tuturor: clienții se îndrăgostesc până la sacrificiu de fetele „stăpânei" (*Carmen Tănase*). Atunci când își iau zborul, nu rămâne nici o urmă, dispar cu tot cu trecerea lor prin lume. Așa cum se curăță uneori spectacolul japonez de accesoriile scenografilor. Curtezanele dramaturgului Chikamatsu Monzaemon fac parte din decorul unei epoci, casa în sine este o ustensilă ruginită a celor care impun legea acestei epoci.

Gustul seducției este însă dulce-amărui; când ajung să iubească fără compromis, amantele capătă identitate. Nu mai sunt simple obiecte, ci femei copleșite de sentimentul apropierii sau al singurătății. *Koharu* apare în scenă ca o zeiță adulată. Conștientă de propria-i frumusețe și de influența exercitată asupra celorlalți, intră în pielea unui personaj pe care nu îl agreează. Taina ei este mai puternică. Însă afecțiunea pentru *Jihei* este condamnată: clipa întâlnirii va fi ultima lor zi, pentru că dezvăluirea afecțiunii ar duce la un alt fel de compromis – al identității dobândite pe ascuns. Stăpânirea cu care această femeie acceptă să iasă din canoanele societății se opune credinței că cerul este singurul care duce mai departe viața omului.

Moartea în scriitura asiatică poartă rostul fiecărei singurătăți sau al fiecărei comuniuni în parte și vine în completarea unei vieți anterioare a eroilor. Nu rupe legăturile, este

recunoscută și acceptată ca atare. Crina Mureșan (*Koharu*) ignoră ochii câte unui samurai țâfnos (Alexandru Georgescu) ori a unui „lup singuratic" (Vlad Ivanov) și se poartă afectuos cu o identitate pe care o recunoaște. Cu fața albă ca a unei mirese, își pregătește personajul pentru marea întâlnire, pentru nunta din cer. Marius Bodochi (*Jihei*) intuiește frământarea bărbatului nipon care știe că va veni o zi când își va pierde virtutea; când răscumpărarea femeii iubite îl va obliga să renunțe la tot – copii, soție, respect etc. Umple cu jurăminte inima familiei, care îi simte infidelitatea și scrie răvașe ca și cum ar semna un cont bancar.

Dintre interpreți surprinzătoare este evoluția lui George Ivașcu (*Tokubei*), cu o nouă formulă de joc, în rolul îndrăgostitului care ar face orice pentru a se ridica la un alt nivel social. Chiar să fure. Odată faptul consumat, este sufocat de spaimă, se apără de toate acuzațiile, simte că și-a pierdut onoarea și că a devenit o victimă. Iese din scenă umilit și învins, își cere scuze în stânga și-n dreapta pe lângă spectatori, într-un excelent moment de interpretare. George Ivașcu și Tania Popa (*Ohatsu*) sub semnele nocturne, sunt doi îndrăgostiți care se caută, se ating ca o scânteie, pentru a se furișa îmbrățișați, mai apoi, către oriunde... Vlad Ivanov (*Tahei*) este prezență permanentă în casa „stăpânei", admiratorul lui *Koharu*, cu defecte și calități la vedere, cu zel în pasiune, țâșnind de aiurea și de oricând.

Trecerea spre moarte a celor două cupluri în final are ceva din taina unei spovedanii. Într-un decor proiectat cu stele ca o perdea de lumină, îndrăgostiții călătoresc pe un drum inițiatic. Clopotele de la templu se aud în miez de noapte.

Decorul minunat al lui Puiu Antemir se desface (în locul felinarelor pâlpâinde) în maluri de râu umede și verzi, mustind de frăgezime, pe care trec tălpile desculțe ale eroilor. Râul spală toate păcatele. Rămâne legătura pe care eroii nu o pot desface și o iau cu ei mai departe...

Spuneam la început că textul și concepția spectacolului nu solicită actorii. Asta până în clipa când vezi această încheiere la care s-a gândit Alexandru Tocilescu, un regal al lucrurilor fragile atinse de arta asiatică, de eroul acestei arte convertit la idealul estetic al sufletului.

Eroul care, pornind pe acest drum, nu mai poate niciodată reveni și... redeveni. Eroul împrumutat odată și de George Banu pe „calea fără de urmă".

Teatrul Național București – Amanții însângerați **de Chikamatsu Monzaemon. Regia: Alexandru Tocilescu. Decor: Puiu Antemir. Coregrafia: Roxana Colceag. Costume: Florinela Popescu Fărcășanu. Muzica: Irinel Anghel, Andrei Kivu, Ion Bogdan Ștefănescu. Cu: Crina Mureșan, Marius Bodochi, George Ivașcu, Tania Popa, Vlad Ivanov, Sanda Toma, Carmen Tănase, Alexandru Georgescu, Matei Gheorghiu, Lamia Beligan, Răzvan Ionescu, Mircea Anca, Amalia Ciolan, Doru Ana, Angela Hondru, Aristița Diamandi, Laura Vlad, Mircea Anca jr., Sabina Grancea. Data premierei: 6 octombrie 2001.**

Ileana **BERLOGEA**

Triumvirat teatral

O admirabilă ocazie pentru prima scenă a țării și pentru regizorul Grigore Gonța de a-i aduce în același spectacol pe sacrii „triumviri", Radu Beligan, Gheorghe Dinică și Marin Moraru cu întregul lor potențial creator, cu hazul și farmecul lor irezistibil, cu uimitoarea lor capacitate de a crea adevăr și viață artistică din cele mai obișnuite replici sau situații. Și nici nu se putea găsi un text mai potrivit pentru această îndrăzneață idee decât comedia, veșnic nouă și actuală, a lui Victor Ion Popa – *Tache, Ianke și Cadâr*.

Montarea de pe marea scenă a Naționalului bucureștean este dinamică, vie, spontană, cu zeci de acute observații rostite de cei trei actori cu un impresionant firesc și o naturalețe cuceritoare.

Autor și al versiunii scenice, regizorul a știut să elimine unele momente ce puteau fi prea sentimentale, lăsând în prim-plan numai acele situații și replici ce nu s-au supus îmbătrânirii, ba, aș putea afirma, au căpătat o dată cu trecerea timpului noi semnificații, valențe și o emoționantă actualitate.

În decorul, aparent realist, pe turnantă, alert și amuzant la rândul său, datorat lui Mihai Mădescu, trecându-se cu ușurință de la fațada modestă a celor trei prăvălii de prăfuit orășel provincial la curtea interioară a nedespărțiților prieteni sau chiar la strada pustie, interpreții au posibilitatea să-și arate măiestria nu numai în dialog, ci și în numeroase acțiuni fizice, exteriorizarea stărilor fiind astfel mai sugestivă, mai convingătoare, cu mai multe fațete inedite. Radu Beligan creează un *Ianke* antologic, alăturându-se cu imens succes predecesorilor săi, mai ales lui Jules Cazaban, pe care l-am admirat cu decenii în urmă. Un *Tache* nou, surprinzător este propus de Marin Moraru. Mucalit, inteligent, mândru, disperat că nu-și poate ajuta fiul să se căsătorească cu fata iubită, împiedicat fiind de prejudecăți, de opinia publică, de tradiții, el suferă cu adevărat în interminabilele sale dispute cu ironicul *Ianke*. Cel ce aduce însă o reală noutate este Gheorghe Dinică, realizând un *Cadâr* ce nu mai vrea ca oamenii, mai ales tinerii, *Ionel* și *Ana*, pe care-i iubește mai mult ca orice, să treacă prin trista-i experiență, să se despartă din cauza religiei. Cu o mare abilitate el îi păcălește pe vechii săi prieteni. Dorința lui devine o viclenie excepțională și se dovedește în multe momente, dar mai ales atunci când le cere bani cu împrumut, mințindu-i rând pe rând că tinerii sunt copiii lui. Acuzat cu vehemență pentru păcăleală, el tace, rostind doar amar-ironic, „Turcu' plătește".

Și acum, cei doi tineri: *Ana* și *Ionel*, cei ce au descoperit adevărata iubire și nu mai vor să se despartă. Monica Davidescu are sinceritate, curaj, spontaneitate, realizând un rol care ne place și un personaj de care ne amintim cu bucurie. Este cert o bună reprezentantă a noii generații. La fel și Mihai Călin. Un tânăr bine făcut. Un june-prim autentic, dar în *Ionel* a fost prea superficial. Este adevărat că piesa este o comedie și *happy-end*-ul este previzibil, dar au existat și momente în care ar fi fost bine dacă aducea și o umbră de meditație sau de interiorizare. Am lăsat la urmă două personaje, din categoria celor numite episodice, dar care în comedia lui Victor Ion Popa semnifică glasul celor de afară, întruchipând opinia publică sau corul: Valentin Uritescu ne oferă imaginea unui proaspăt îmbogățit, cu toate ifosele lui. *Itic*, un mic și neînsemnat comerciant a

devenit *Ilie*, marele angrosist. El vine tot timpul, dorind-o pe *Ana* ca noră și soție a fiului său, destul de neserios, după cum aflăm chiar din comentariile lui *Ianke*. Respins sau chiar umilit de *Ianke*, el revine cu aceeași încăpățânată tenacitate, triumfând în final, atunci când îi poate spune acestuia ce imensă greșeală face, măritându-și fata cu un creștin. Cu haz și culoare o creează Silvia Năstase pe *Safta*. Și pe ea o roade curiozitatea să vadă dacă s-a întors *Ana*, pentru a nu mai vorbi despre bucuria încercată atunci când îl avertizează pe *Tache* de urmările neplăcute ale căsătoriei fiului său, *Ionel*, cu o evreică.

Actorii și regizorul au înțeles că cele două personaje au o funcție dramatică serioasă și le-au acordat toată atenția.

Nu lipsesc din jocul lor detaliile menite să le caracterizeze comportamentul și mentalitatea, mai ales la Valentin Uritescu, fericit atunci când poate să-i spună lui *Ianke* că va fi condamnat de „comunitate" dacă fiica lui se căsătorește cu un creștin. Costumele Luanei Drăgoescu accentuează, la rândul lor, impresia de actualitate a spectacolului, dar mai mult ca orice, aceasta este dată de firescul jocului și sinceritatea interpretării, de creațiile „triumvirilor", de ritmul impus de regizor și versiunea sa scenică.

O comedie în care hazul se alătură seriozității și unei calde pledoarii pentru înțelegere între oameni. Un spectacol demn de prima scenă a țării, răsplătit de public cu săli pline și aplauze la scenă deschisă.

Teatrul Național „I. L. Caragiale" București – Tache, Ianke și Cadâr de Victor Ion Popa. Regia și versiunea scenică: Grigore Gonța. Decorul: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoescu. Cu: Gheorghe Dinică, Radu Beligan, Marin Moraru, Valentin Uritescu, Mihai Călin, Monica Davidescu, Silvia Năstase. Data premierei: 6 octombrie 2001.

Constantin PARASCHIVESCU

Fire de mătase

Ce idee, să-ți imaginezi câte o întâlnire o dată pe an între un bărbat și o femeie, în aceeași zi, aceeași lună, aceeași oră, timp de un sfert de secol! O zi pe an? Pretext literar, desigur, că în realitate n-are consistență – vii, saluți, „Ce mai faci?", toc-toc, pa! și pleci. Zice autorul că una dintre opiniile cele mai favorabile despre comedia lui le-a formulat o doamnă în vârstă care-i spunea soțului său sexagenar, după un spectacol: „Știi, George, dacă noi doi, la vârsta noastră, ne-am afla într-o asemenea situație, cred că am repeta-o o dată pe lună!". Părere întărită și de un tânăr care-i rezuma prietenei sale acțiunea în termeni apropiați – „este vorba despre două cupluri care se întâlnesc o dată pe lună și fac schimb de partener". Realitatea corectează ficțiunea, după cum se vede, dar ficțiunea are și ea rostul ei de dincolo de obișnuit și trebuie acceptată, fără dileme și sâcâieli interogative, pentru plăcerea jocului.

Așadar, „anul viitor la aceeași oră", timp de 25 de ani, *Doris* și *George*, doi americani obișnuiți, se întâlnesc în aceeași lună, aceeași zi, în același loc, un han din California, de lângă San Francisco, „Umbrele mării", ținut de rai, despre care concitadina noastră prof. univ. dr. Ileana Berlogea (care a avut șansa să treacă pe-acolo) scria în 1978: „țara aurului, a piersicilor, a Hollywoodului

și a petrolului, țară plină de soare cu malurile scăldate de apele reci și albastre ale Pacificului (...) peisajul cel mai fascinant începând cu zăpezile veșnice și sfârșind cu palmierii" *(Teatrul american azi).* Dacă e și „uzina de vise" pe acolo, unde domnul Bernard Slade și-a continuat o carieră de seriale TV, începută în Canada de origine, nu e de mirare că fantezia zboară slobodă și veselă, născocind povești cu oameni care sorb o clipă de rai ca vinul din pahar și-și văd apoi de treburile zilnice, serioase, multiple care le alcătuiesc viața. Și dacă se leagă să bea paharul de-o clipă în fiecare an, bărbat și femeie fiind, nu e numic reprobabil în asta, ci o curiozitate elementară:ce se va întâmpla?

Mai întâi, autorul ne arată în șase întâlniri că și-au ținut legământul, deci între ei s-a născut o afinitate reală, consolidată cu anii. Dragoste, prietenie? Și una și alta, din moment ce vin statornic la întâlnire chiar și atunci când stările civile sau fiziologice i-ar fi reținut acasă (*Doris* însărcinată, de pildă). Apoi, în episoade consecutive el nu descrie o ascendență a afinității, cu grade care ar spori-o în motivații și intensitate, dramatică, melodramatică, etc., ci dezvoltă contextul în care se produce și se menține, cu inevitabile schimbări în viața lor și a lumii. Se schițează, astfel, indirect, un tablou al societății americane pe un sfert de secol (1950–1975), cu declinul moral al tineretului atras de droguri și exhibiționism, proliferarea filmelor sexi pe ecrane, ciocnirile rasiale, manifestațiile antirăzboinice, cursele electorale, politica. Și se insinuează firesc, în joc, profilurile partenerilor legitimi, cu odraslele respective, care nu apar, dar prind contur și parcă sunt aproape, diversificând paleta fizionomiilor. În ton alert, de glumă, autorul dezvoltă o poveste fără pretenți, în care doi oameni se confesează la termene periodice, își evaluează viața și descriu un arc de caldă umanitate în timp, ca un curcubeu pe cer. S-a jucat de 1453 de ori pe Broadway (auziți!), s-a făcut un film în 1978, pentru care autorul a fost nominalizat la premiile Oscar (ce înseamnă la americani o nominalizare!). La noi, regretatul Mihai Berchet, care a și tradus-o, a realizat un spectacol la Teatrul Nottara, cu Ion Dichiseanu și Lucia Mureșan.

Premiera actuală de la Național îi are ca protagoniști pe Adela Mărculescu și Damian Crâșmaru, un cuplu sincronizat de vreo cinsprezece ani în piese cu două pesonaje, pe care le realizează cu farmec și măiestrie. Uneori e mai greu să fii autentic în roluri simple, fără sarcini de compoziție și adâncimi psihologice, dar cei doi știu să lege din întâmplări obișnuite fire sensibile de mătase, cu poezie și umor, care fac jocul viu, plăcut și seara agreabilă. Parcă puțin mai expeditivi în primele scene, de data aceasta, când au trecut prea repede peste niște revelații reciproce, intime și matrimoniale, exuberante în text, dar cu real efect de la apariția însărcinatei *Doris*, când registrele ating clapele unui comic savuros și un dramatic pronunțat apoi. Bună ideea lui Victor Moldovan, regizorul, de a umple pauzele dintre episoade cu un personaj despre care tot se vorbește, *recepționerul*, luat asupră-și cu discreție, eleganță, toleranță pentru clienții de un sfert de secol despre care știe multe, ca luna, dar n-are replică, precum e cuviincios.

Teatrul Național București – Anul viitor, la aceeași oră **de Bernard Slade. Traducerea: Mihai Berchet și Andrei Bantaș. Regia și versiune scenică: Victor Moldovan. Scenografia: Ioana Cantuniari-Marcu. Distribuția: Adela Mărculescu, Damian Crâșmaru, Victor Moldovan. Premiera: 10 octombrie 2001.**

Damian CRÂȘMARU și Adela MĂRCULESCU în ***Anul viitor, la aceeași oră*** de B. Slade

Ileana Stana IONESCU și Mircea ALBULESCU în ***Scrisori de dragoste*** de A.R. Gurney

Constantin PARASCHIVESCU

Un film al sugestiilor

Curios... din cinci spectacole bune pe care le-am văzut la T.N.B. la începutul lunii octombrie – cu unele parțiale amendamente, o adevărată microstagiune –, mă urmărește încă cel mai simplu, cel mai modest în montare și forțe, cel la care nu ma așteptam să fie mai mult decât un recital actoricesc, *Scrisori de dragoste* de Albert Ramsdell Gurney. Piesa în două personaje, fără decor, fără costume speciale, cu două măsuțe, două scaune și doi actori care-și citesc rolurile – scrisorile.

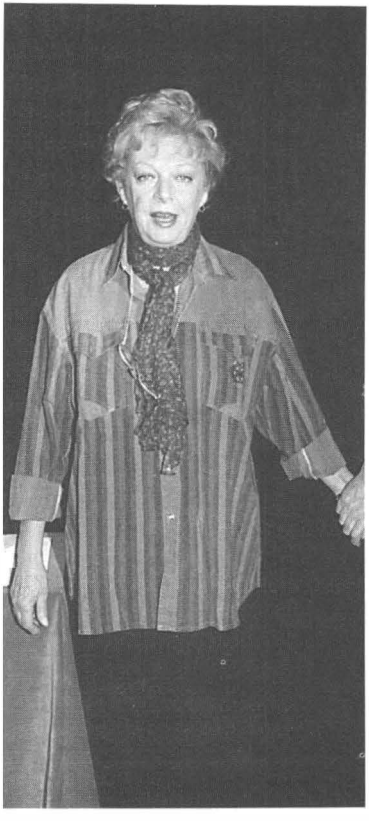
Am mai văzut spectacole cu doi actori care-și citesc corespondența, de la celebrul *Dragă mincinosule* de Jerome Kilty, dar de la un moment dat se ridicau în picioare, intrau într-o relație efectivă de joc și interpretau momentele evocate cu starea emotivă corespunzătoare. De data aceasta, cei doi actori nu se ridică de pe scaune decât o dată fiecare, ca să iasă pentru câteva minute și să se întoarcă, marcând doar o trecere importantă de timp. Nu intră în relație efectivă de joc. Mai mult chiar, nici nu se privesc pe tot parcursul reprezentației, ci doar la sfârșit, de dincolo de poveste, când se întorc unul spre altul, tăcuți, descoperindu-se parcă abia, atunci ființe reale și de o fascinație aproape neverosimilă, eternă „noi suntem? Noi am fost eroii acestei povești?", parcă se întreabă ei.

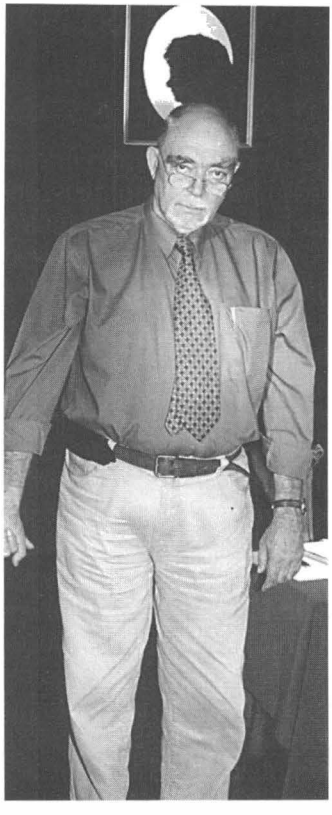
De la spectacolul evocat mai înainte, cu eleganța și farmecul unor actori ca Fory Etterlé și Beate Fredanov, toate celelate pe care le-am văzut aveau atributul virtuozității și calitatea exemplară de recital actoricesc.

Acesta are ceva mai mult, ceva ce nu știu să definesc în două cuvinte, sau seara aceea de 9 octombrie a avut o suflare cerească în mica sală de 99 de locuri „Marin Sorescu" a marelui Teatru Național, care a îmboldit lacrimi în ochii bine struniți de măiestrie și experiență ai lui Mircea Albulescu. Nu mai încape într-un atribut de virtuozitate, nu mai e doar un exemplar recital actoricesc – poate că a fost, că interpretează de mai mult timp împreună *Scrisorile,* mai întâi la Teatrul din Brașov, apoi în turneu la New York, iar reîntâlnirea de acum echivalează cu o excepțională premieră. Și cu o treaptă în plus.

E miracol, e magie, e artă pură care n-are nevoie de cuvinte pentru a fi prețuită. „Dă autorul un text – spune Tudor Arghezi –, dă teatrul scena, sala recuzita, dar totul cade în derizoriu fără prezența artistului, care sintetizează spectacolul și rămâne singurul factor valabil din scenă. (...) Luați-l de braț și urcați-l pe un scaun într-o cameră goală. Nu trebuie mai mult."

Mircea Albulescu și Ileana Stana Ionescu nu se urcă pe scaune. Stau așezați pe ele, tot timpul. Și pot juca oriunde. Laudă lui Mircea Cornișteanu că i-a luat de braț și i-a așezat alături, urmărindu-le cu discreție duelul verbal și poate emoționat el însuși de performanță.





Autorul, prolific şi răsfăţat de succes în Statele Unite, n-a vrut să scrie o piesă. Şi-a cumpărat un computer şi a început să exerseze la el, compunând scrisori între două personaje. „Când personajele au început să-mi vorbească, mi-am dat seama că trebuie să stau şi să văd ce se întâmplă până la căpăt", mărturiseşte el. Şi aşa s-a născut piesa, în 1989, ca un roman ai cărui protagonişti încep să comunice din copilărie până spre bătrâneţe, se tachinează, studiază, se maturizează, îşi întemeiază familii şi îşi caută fericirea, firi deosebite care ar fi putut fi împreună, dar nu s-au întâlnit decât sporadic şi irelevant, parcurgând o epocă, o viaţă de frământări şi iluzii, deziluzii, care, împărtăşite sincer, spontan, cu regret şi furie, cu patimă şi sensibilitate, conturează un spectacol mai viu decât l-ai vedea. Prin sugestia reacţiilor reciproce. A atras cupluri de vedete de cinema şi televiziune s-o interpreteze, în 1999 s-a realizat un telefilm pentru canalul american ABC, cu un extraordinar succes. Cuplul nostru, Mircea şi Ileana, cred eu că-i egalează şi-i întrece pe mulţi, printr-o trăire atât de intensă şi concentrată, atât de variată şi cu schimbări neprevăzut de ton, de reacţii, de gesturi mărunte, fine sau nervoase, încât încape în ea întregul univers de bucurii, exaltări şi dureri sufleteşti care compune lumea. Şi cerul cu stele. Şi, ca să fiu sincer până la căpăt, mi-am examinat şi pârdalnica îndoială care-mi spunea că, la urma urmei, e teatru radiofonic şi am închis ochii; imposibil, după trei secunde i-am deschis, pentru că spectacolul se contura şi din sugestii vizuale atât de expresive încât derulau un film real al imginaţiei. Din particule nevăzute. Incredibil!

Teatrul Naţional Bucureşti – Scrisori de dragoste **de A.R. Gurney. Traducerea: Petre Bokor. Versiunea scenică şi regia: Mircea Cornişteanu. Distribuţia: Ileana Stana Ionescu, Mircea Albulescu. Premiera: 9 octombrie 2001.**

Ileana OLTEANU

Delia VOICU

Teatrul, un refugiu al iubirii

După succesul cu *Nunta lui Krecinski,* încununat, în stagiunea trecută, cu Premiul Criticii, Felix Alexa revine la Naționalul bucureștean cu o nouă izbândă: *Jocul dragostei și al întâmplării.* El supune unei analize atente spiritualul text al lui Marivaux – în traducerea inspirată a lui Dan C. Mihăilescu – căutând sensurile adânci, din care izvorăște comicul irezistibil și purificator. Povestea celor două cupluri, al stăpânilor și al servitorilor, cu toate peripețiile ei, prinde consistență prin profunzimea și grația cu care este revelat, în ipostaza sa cea mai intimă și cea mai fragilă, sufletul uman. Scenografa Diana Ruxandra Ion (distinsă cu Premiul Criticii, tot pentru *Nunta lui Krecinski)* se dovedește, din nou, un colaborator inspirat pentru viziunea poetică a regizorului.

Scena este împărțită în două spații. Unul al vieții, sugerat de mobilierul casnic, desenat pe primul rând de panouri, și cel al teatrului, cu însemnele lui, pe fundal: oglinda actorului, manechinul aflat în așteptarea costumului, fotoliul gol al spectatorului – elemente subliniate discret de reflectoare așezate la vedere. La semnalul lui *Cupidon,* din decorul rece, pietrificat, se desprind, luminate, siluetele eroilor. Veșmintele, rafinate plastic, îi situează în zilele noastre. Dragostea își continuă eterna odisee într-un salon contemporan, loc al armoniei familiale. Aici, chiar dacă e pusă la grele încercări, ea este ocrotită. Un tată hâtru înscenează tinerilor un *joc,* pentru a le proba forța sentimentelor. Actori „fără voie", aceștia ajung să trăiască aievea, într-o adevărată inițiere, bucurii și spaime, speranțe și dezamăgiri – frumoasele și chinuitoarele capricii, dintotdeauna, ale inimii... Când se întâlnesc, cei doi stăpâni rămân aproape încremeniți, privindu-se fascinați, ca sub o vrajă ce suspendă timpul în clipa eternă, parcă, a iubirii lor. Intră într-un dialog subtil al trăirilor, exprimat în vorbe puține, fiind, totodată, seducători prin stângăcia cu care mimează condiția modestă. Servitorii, în schimb, intră în rol imediat și, buimăciți de drogul măririi, chiar încep să uite cine sunt, de fapt. Se autoiluzionează înduioșător și adorabil în defulările lor. Ambele perechi, atât de

contrastante în atitudini, sunt ironizate cu un umor debordant. Regizorul nu lasă tensiunea să se consume, amânând, permanent, relaxarea. Preferă râsul mocnit, care lucrează adânc.

Excepționala fantezie comică a lui Felix Alexa este slujită și de interpretări pe măsură. Grigore Gonța *(Orgon)* e un părinte modern, sensibil oricând la gesturile de răsfăț ale copiilor săi. El întreține suspansul reprezentației, având și complicitatea fiului, în care evoluează sigur și convingător Liviu Lucaci. Cuplul stăpânilor este întruchipat de fermecătorii Monica Davidescu *(Silvia)* și Mihai Călin *(Dorante),* parteneri de joc ideali. Rolul cameristei este pentru Ileana Olteanu o nouă ocazie de a-și dovedi talentul autentic pentru comedie, talent ce se impune neapărat exploatat în producții viitoare. În acest spectacol-recital pentru actori, performanța deplină îi aparține lui Dan Puric, care face din *Arlechino* o partitură de mare virtuozitate.

Simbolică și emoționantă, în logica montării, este apariția lui Octavian Puric jr. în *Cupidon*. El revine în secvența finală, pentru a întoarce ultima filă a cărții cu *întâmplările dragostei*. Se termină piesa și ultima ei însuflețire. Aceasta se adaugă celorlalte amintiri ce plutesc pe scena goală, pregătită pentru o nouă locuire. În casa protectoare a teatrului, iubirea își va găsi, mereu, refugiu.

Teatrul Național „I. L. Caragiale" București – Jocul dragostei și al întâmplării **de Marivaux. Traducerea: Dan C. Mihăilescu. Regia, versiunea scenică și ilustrația muzicală: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Distribuția: Dan Puric, Grigore Gonța, Monica Davidescu, Ileana Olteanu, Mihai Călin, Liviu Lucaci, Octavian Puric. Data premierei: 8 octombrie 2001.**

Dan PURIC

Ion CAZABAN

Pasărea soldatului

Aşa cum relata autorul, ideea piesei sale are la origine o întâlnire neaşteptată, petrecută prin munţii de la graniţa bulgaro-sârbească. Cei întâlniţi de el purtau uniforme militare, dar nu erau, cum crezuse, sârbi combatanţi în Bosnia ci, surprinzător, doar pacienţii unei clinici psihiatrice din apropiere. Întâmplarea din 1994 a dus la parabola-pamflet *Colonelul Pasăre* pe care Hristo Boicev o scria peste un an şi care urma să cunoască un extraordinar succes pe numeroase scene europene. Între scenariul imaginat după întâlnirea din munţi şi psihoza războiului, întreţinută în Balcani, există o legătură evidentă, deşi sfera de aspecte şi preocupări – unele abia semnalate – este mult mai largă, chiar prea largă, indicând, oarecum, complexitatea situaţiei umane. Pentru Boicev, bolnavii întâlniţi ilustrează, în piesa imaginată, o stare generală de temeri şi obsesii. Nu întâmplător, secvenţele introductive, oricare le-ar fi conţinutul, se încheie cu „ştiri din Bosnia", transmise de cel poreclit „*Televizoru*" (odinioară actor, deci „o cronică vie a vremurilor"!).

Piesa are o simbolistică tot mai pronunţată de la un moment dat. Dincolo de neputinţă, sărăcie, spaimă, inocenţă, curvie, hoţie (pe care le reprezintă după un străvechi procedeu dramatic), personajele sale alcătuiesc, îndeosebi, o umanitate frustrată, marginalizată, pe cât de izolată, pe atât de ameninţată. Acum, ca şi în alte piese, nebunia poate să însemne, deopotrivă, rătăcire şi neobişnuită înţelegere, revelatorie, dar evitată, disprețuită de cei „normali" (Eminescu vorbea despre cum trebuie interpretată „nebunia reflexivă"). Din textele cunoscute, nebunul apare ca o efigie a suferinţei umane, ca o fiinţă covârşită de propriul imaginar, ca un personaj care transfigurează limitele normalităţii, într-o confruntare tragică sau tragicomică. Sunt faţetele pe care le aflăm, într-un chip sau altul, şi în parabola lui Boicev, punctate de umor, de ironie, de autoironie, relevând intenţii pamfletare, accentuate într-un final ce schimbă, într-o măsură, tonalitatea piesei, îi dă o alură poetică. Dintre personajele prezentate de *Doctorul* clinicii mizere, se va desprinde figura dominantă a lui *Fetisov*, *Colonelul Pasăre* – până atunci, închis într-o îndelungată muţenie. Acesta, îmbrăcându-se şi îmbrăcându-i pe ceilalţi în haine militare (paraşutate), va aduce ordine în ospiciu, va organiza „formaţia" de soldaţi şi-i va da un obiectiv primit cu entuziasm: intrarea în NATO. Pentru stabilirea contactelor, sunt folosite, operativ, păsările migratoare şi tot printr-o pasăre, este aşteptat, cu ochii la cer, răspunsul. Şi, pentru că orice soldat are nevoie de un mit să-i înaripeze imaginaţia, se naşte legenda *Colonelului Pasare*, el însuşi în stare să zboare... Celor uitaţi şi izolaţi, el le-a deschis orizontul, le-a permis contactul cu lumea largă. „Sunteţi doar altfel decât ceilalţi" – îi asigură *Colonelul*. Obsesiile lor sunt înlocuite de o statornică speranţă. NATO este Providenţa salvatoare, Europa se confundă cu Paradisul născut în mistica „formaţiei". Pasărea devine simbolul visării, eliberării, înălţării sufleteşti. Dacă în raniţa lor nu se află nici un baston de mareşal, în visul „soldaţilor" din piesa lui Boicev, va fi mereu o pasăre, venind de undeva, din Europa.

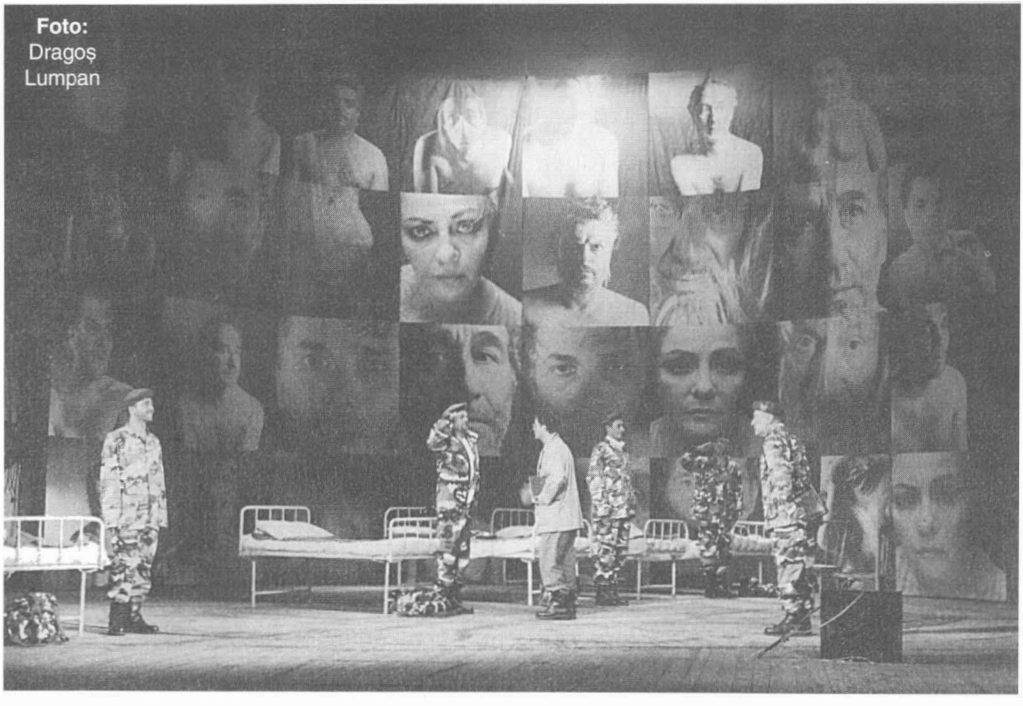
Regizorul Alexandru Dabija face, de la început, vizibil omenescul personajelor, schiţate în câteva linii precise, căpătând viaţă din gesturi caracteristice, din acţiuni concise. Interpretate cu umor, ele denotă nu atât o stare maladivă, cât o fire aparte, cum va spune, ulterior, *Colonelul*. Deşi nu toate rolurile sunt la fel de generoase, de stimulative, ele au un relief vital, profil distinct şi coeziune în diversitate, datorită actorilor. Ei sunt

pe scenă: *Hacea „Televizoru"*, râzând vesel, dar trădând în privire o continuă tensiune; *David* țiganul, chinuit de impotență, oscilând între mândrie și milogeală; *Pepa*, curva pocăită, dornică să fie o „Mutter Courage", *Ilia*, pândit mereu de lupul din pădure; *Matei*, nebunul prudent să nu i se strivească trupul minuscul; cleptomanul *Kiril* sau *Doctorul* narator... Personajul titular se va impune ceva mai târziu. Atunci, fostul militar *Fetisov* va deveni *Colonelul Pasăre*, a cărui prezență se va răsfrânge asupra tuturor. Victor Rebengiuc realizează, în acest rol, o compoziție proeminentă. De fapt, *Colonelul Pasăre* este mitizat de imaginația celorlați. Pentru că, în realitate, el evoluează cu expresie ciudată (extatică sau tâmpă?), între formule cazone și platitudini convingătoare, ridicol manierat cu femeile, găsind oricând un răspuns, inventându-l în lipsă. Totuși, acest *Colonel Pasăre*, dând caraghios din brațele-aripi (ca albatrosul lui Baudelaire) îi va învăța pe oameni să zboare cu gândul. Printre ultimele imagini ale spectacolului: în bătaia unui reflector lateral, fețele personajelor apar tăiate de umbră și lumină ca și ființa lor. Altă imagine, însă, va fi colorată festiv: ajunsă în Occident, „formația" militară salută cu elan optimist...

Interpretarea piesei, în aparența sa comică are, permanent, un astfel de fundal fotografic, cu chipuri grave, gânditoare și trupuri vulnerabile, în care recunoaștem, sub machiaj, actorii cu privirea ațintită spre noi.

Hristo Boicev a scris o parabolă cu dublu sens ironic, un pamflet lunecos, așa cum a considerat adecvat situației paradoxale din Balcani.

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" – Colonelul Pasăre. **Traducerea, adaptarea și regia: Alexandru Dabija. Scenografie și light design: Dragoș Buhagiar. Distribuția: Silviu Geamănu, Victor Rebengiuc, Răzvan Vasilescu, Costel Cașcaval, Dorin Andone, Mircea Rusu, Dana Dogaru, Constantin Drăgănescu. Data premierei: 5 octombrie 2001.**



Ce poate fi mai vesel?

Încă o dată, regizorul Radu Afrim își arată preferința pentru un anumit „free style", dar și pentru o tematică anume. După *Blue Escape*, *Job*, *Ocean Café*, *Alge*, tema cuplului revine, găsită într-o proză de Samuel Beckett și reprezentată într-o „adaptare mai mult decât liberă și music-hallizată". Uneori, avem impresia că noul spectacol *No Mom's land* este un adaos, un posibil moment al altuia anterior. Dacă-l știam mai devreme, cântecul Adei Milea despre micul „cetoplasmic cetaceu" ne-ar fi adus lămuriri în plus la *Ocean Café*.

Pe un podium decorat cu vrejuri de floarea-soarelui și un ecran azuriu, plasați temporar lângă un closet util personajului masculin, cei doi actori încep o poveste pe care vor încerca (simt că trebuie) s-o facă tot mai veselă. Talentul și inteligența lor vor reuși. „Să trec la ceva mai vesel?", întreabă mereu Nicu Mihoc, știind, firește, că povestea bărbatului infantil și a prostituatei păguboase, cu inimă bună de mamă, nu-i cel mai grozav divertisment de „café teatru" la ceas de seară. Pentru că prostituata *Lulu* (mais où sont les *Lulu* d'antan?) va muri, în final, nu de cuțit, ca la Wedekind, ci sufocată accidental cu o bomboană în laringe, iar bărbatul, copilul neajutorat, nu va mai avea patul unde să somnoleze ca în pântecele matern, rămânând singur într-o lume care nu-i cea mai caritabilă cu putință... Cam asta-i povestea, dar ritmul variat, cupletele, „cârligele" interactive, talentul actorilor și, bineînțeles, tonul lor – ce contează enorm! – îi dau veselia așteptată de cei care o „consumă" fumând și sorbind din pahare. Deși parodia postmodernă este în floare, o legătură cu tradiția există: sub coaja amuzamentului jucat („Râzi, paiață!"), dăm de sâmburele tare, grav, demn de priceperea psihiatrului...

Spectacolul „deconstruit" e înțesat de cântecele Adei Milea, inconfundabile și inconfundabilă: „Pleacă / Lacrimile mă înecă" sau „Uite-o bancă / e banca pe care aș vrea să trăiesc" sau inevitabila manea: „Ai parai! Dai!". Actrița ne convinge că, într-adevăr, nu poți fi ludică fără inteligența adecvată, pe care o are cu prisosință. Alături de ea, Nicu Mihoc trebuie auzit cum susține partitura acestui spectacol mozaicat, cocteil de umor absurd, negru, licențios, stupid, fecalier, parodic, în care discernem picături de Ionescu („ești toată chircită, încovoiată, cu picioarele unul lângă altul, fără formă, fără fond") sau – de ce nu? – de Mazilu („pe mine mă doare inima să părăsesc o casă fără să fiu dat afară!").

Să sperăm că amândoi se vor păstra în verva premierei!

Teatrul „Luni", în colaborare cu Teatrul Act, București – No Mom's land, **după Samuel Beckett. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Rodica Botez. Muzica: Ada Milea. Cu: Ada Milea, Nicu Mihoc, Mihai Iordache (instrumente de suflat). Data premierei: 18 septembrie 2001.**

Marina CONSTANTINESCU

O să iasă untu' din voi!

Alice Barb este o tânără regizoare de care se aude tot mai mult şi tot mai clar, în ultimul timp. Serioasă, pasională, implicată până în detalii în ceea ce face, Alice Barb mi-a atras atenţia cu spectacolul *Don Juan moare ca toţi ceilalţi*, un Mazilu exploatat cu grijă, cu umor şi spiritualiate, pus în scenă la Theatrum Mundi. Am observat atunci atenţia cu care lucrează cu actorii, preocuparea pentru vizual, pentru spaţii, scrupulozitatea şi priceperea cu care îţi alege muzica pentru mizanscenă. În stagiunea trecută, m-am bucurat şi m-am amuzat teribil la *Oscar*-ul de la Nottara, o autentică şi rafinată comedie bulevardieră. Acest spectacol o situează pe o altă treaptă a maturizării ei profesionale. Cheful cu care se joacă pe scenă, rigoarea, atmosfera retro tratată în sepia de scenografa Ştefania Cenean şi multe altele pe care le amin-team imediat după premieră sunt câteva din garanţiile şi motivele succesului pe care *Oscar* îl are.

Stagiunea s-a deschis de curând. Întâlnim numele lui Alice Barb la Teatrul Odeon. Şi un ambiţios proiect: *Cartofi prăjiţi cu orice* de Arnold Wesker (în traducerea lui Radu Nichita). Strategia Odeon-ului mi se pare una provocatoare, chiar dacă implică şi riscuri. Ele sunt asumate după serii de întâlniri cu regizorii tineri ai momentului, pe care trupa teatrului a putut să-i cunoască, să le afle gândurile, preferinţele dramaturgice, felul în care văd teatrul acum, au fost selectaţi câţiva care vor lucra aici toată stagiunea. Mi se pare o întâlnire cu dimensiuni umane şi culturale, cu mize puternice pe care aproape că nici nu le intuim în acest moment al începutului. O femeie intră într-o lume dură, pur bărbătească, cea a înregimentării. Această experienţă a produs enorm de multe traume celor care au parcurs-o. Un alt cod, un alt tip de limbaj, de scop, de priorităţi se instalează într-o garnizoană. Lucrurile se văd din alte unghiuri, orizontul se restrânge frustrant, privaţiunile şi umilinţele îşi fac loc încet, încet. Recruţii, cei şase în cazul nostru, pleacă în această aventură dintre noi, din sală. Sunt degajaţi, puşi pe şotii, cu geamantane diferite, haine diferite, apucături diferite. În scurt timp, înregimentarea, fie ea şi în rândul forţelor aeriene regale, înseamnă uniformizare, un deşert al absurdului. Complexele fiecăruia se acutizează, sunt speculate de superiori, folosite în sensul cel mai primar. Disciplinarea nu este altceva decât o formă în care ordinea se manifestă ca teroare. Psihică şi fizică, deopotrivă. Schemele instrucţiei sunt noile scheme mentale picurate cu perseverenţă chinezească timp de opt săptămâni, cât durează stagiul. Solidarităţile se fac, se refac iute, umoral şi au cauze individuale. Mereu altele. Tot decorul gândit de arh. Cătălin I. Arbore, un scenograf obişnuit cu „teatralitatea" operei, a adus pe scena Odeon-ului stranietatea poetică a garnizoanei cu pricina. Cutia neagră, albul zăpezii ca un bizar covor, martor al zbuciumului zilnic al „matricolelor" nou înrolate şi un limbaj în sine al luminilor, un personaj care se alătură distribuţiei. Ca şi muzica *Requiem*-ului lui Weber, ciudată, înălţătoare, rece, emoţionantă,

un adevărat comentariu a ceea ce se petrece în acest loc. Sau în oricare altul la fel, în care conflictele se insinuează din prima clipă.

Ceea ce mi s-a părut că lipsește sau, mai degrabă, că nu este nuanțat suficient este acea tensiune profundă, viscerală cu grade și evoluții individuale, cu raporturi în care ura și iubirea se amestecă și-și schimbă proporțiile continuu. Grupul soldaților este evident cel mai împlinit actoricește și asta nu neapărat din scriitură. Regizoarea a lucrat amănunțit scenele cu ei, cu fiecare în parte și cu toți laolaltă. Marius Stănescu într-o ipostază extraordinară a rigorii, revoltei și durerii, Petre Nicolae, cu sensibilități și emoție ascunse sub masca unui soi de inocență, Aurelian Bărbieru (nu l-am văzut până acum), o victimă sigură, născută cu un zâmbet pe buze care îi deranjează pe toți. Mi se par a fi liderii grupului. Iar Gelu Nițu, caporalul Hill, instructorul lor direct, face unul dintre cele mai importante roluri din ultimii ani, în care fațetele absurdului se citesc perfect, schimbarea registrelor, complicatul mecanism al complicităților, al succesiunii aiuritoare de sine și culpabilității sunt executate perfect. O problemă rămâne în spectacol grupul comandanților, șubred actoricește, din care, singurul, Mircea Constantinescu, un actor cu rasă și clasă își construiește viabil și credibil un personaj labil și cinic, ofițerul homosexual. Totuși, acest desen al spectacolului rămâne nerezolvat și dezechilibrează cumva întregul tablou.

Nu vreau să spun nici un cuvânt despre final. Vreau doar să vă rog să mergeți să vedeți acest spectacol, indiferent de anotimp, poate mai ales atunci când ninge. Veți găsi explicația valului de emoție care mi s-a ridicat și care s-a fixat ca un nod în gât. Fiecare se salvează cum poate. Unii aleg moartea, alții, cerul înstelat.

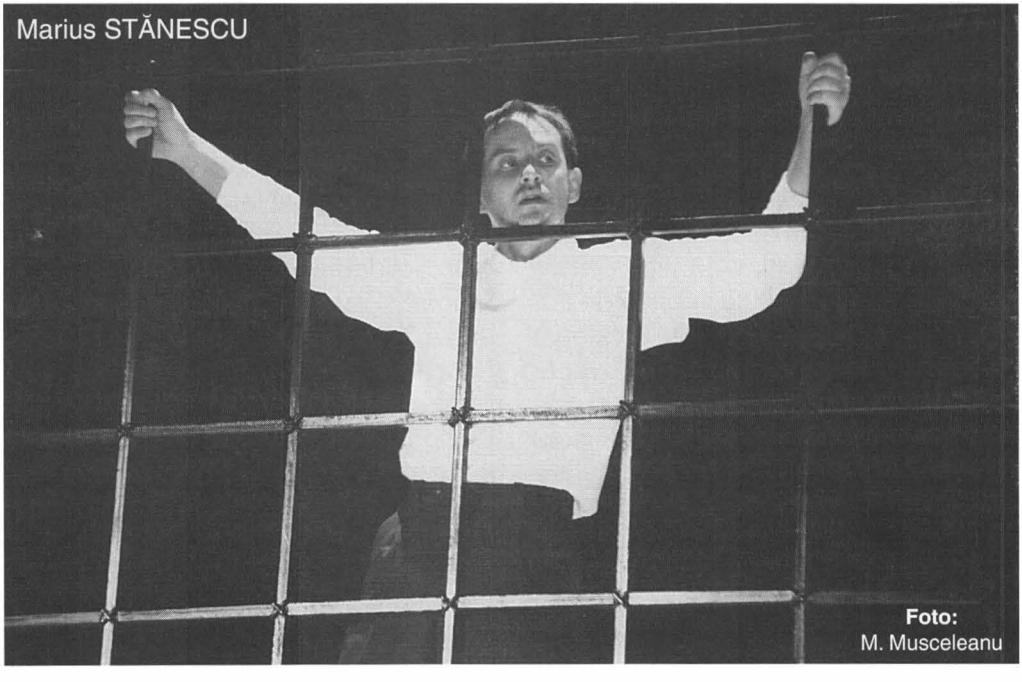

Marius STĂNESCU

Foto:
M. Musceleanu

Doina PAPP

Mânuși „glacé" și praf de pușcă

La vremea apariției acestei piese (1962), considerată o reușită teatrală, autorul ei nutrea convingeri proletare și se răzvrătea împotriva sistemului castelor din Anglia, întreținut și de armată. Mai era și antimilitarist, iar atitudinea sa era în favoarea tuturor rebelilor pe care-i cultivă în piesele lor „tinerii furioși". Un astfel de rebel e și *Pip*, fiu de bancher care preferă să fie simplu recrut și să adere la morala: „nașteți copii și mâncați cartofi prăjiți cu orice..." Citită așa, piesa lui Wesker nu putea produce spectatorului de azi decât un interes vag și sentimentul că ne aflăm în fața unei scrieri datate pe care chiar celebrul ei autor a depășit-o de mult.

Regizoarea Alice Barb ne spune, însă, că n-a fost preocupată de mesajul originar al *Cartofilor...* (cum putea oare fi el evitat?) și a interpretat piesa ca pe un poem inițiatic, mai exact un requiem în memoria copilăriei pierdute. Armata i-a servit pentru asta drept cadru, mai cu seamă armata engleză care ilustrează atât de bine stilul de viață al insularilor. Eleganța, pedanteria ceva cam snoabă, culorile senine ale uniformei celei mai „subțiri" armate – aviația – creează un ambient sugestiv pentru „un real grad de civilizație din viața de zi cu zi a englezilor", caracterizat și de „un anume umor, o atmosferă de toleranță, decență și relaxare" pentru care Wesker e sigur că plătește un preț prea mare. Adică agresiunea psihologică asupra adolescenților care nu-și recunosc printre aceste uniforme, idealul. Între Crăciun și Revelion – coperțile temporale ale acțiunii – reprezentând cantonamentul recruților, regizoarea urmărește, așadar, drumul intrării în viață a acestor tineri, cu încercările pe care legea cazonă le presupune. De la copilăria nevinovată la maturitatea prea știutoare, transformarea e, mai degrabă, un regres în plan uman și afectiv și spectacolul vrea să-l puncteze construind, în pandant cu realitate ostilă, o lume de vis, pură și imaculată în care par a se prelungi jocurile copilăriei. „Soldații" dorm sub aceeași plapumă și visează că sunt bebeluși, într-unul dintre cele mai frumoase momente ale reprezentației, când scena e traversată de landouri cu danteluțe fine plimbate de gradați spilcuiți. Joaca se-ngroașă, însă, când recruții trebuie să înfigă baioneta în păpușa de cârpă. Să ne închipuim că... Între vis și realitate, regizoarea pendulează cu grație, dar contrapunctul poetic dominant nu e contracarat de tensiunea care ar trebui să se acumuleze din confruntarea cu experiențele dure și încercările provocate tocmai de dorința de a se manifesta liber, de a contrazice regulamentul și norma. Risipind talent și fantezie, talentata regizoare compune imagini admirabile, dezvoltând un stil coerent, măsurat și expresiv. Prin scenă plutește silueta unei balerine-acrobate, mirese fantomatice coboară de la podul scenei pentru a se însoți cu recruții. În plus, probându-și încă o dată cultură muzicală, folosește pentru ilustrații teme dintr-o lucrare de referință, chiar mai puțin cunoscută publicului larg – *Requiemul* de Andrew Lloyd Weber. Scena se umple purificator de zăpadă, la început (chiar dacă am mai văzut asta la Lev Dodin, în *Gaudeamus*), iar cerul se dezvelește, la sfârșit, albastru deasupra noastră, date fiind și posibilitățile unice ale Sălii Majestic, care deține un dispozitiv de decapotare a tavanului. Cum în zilele în care a avut loc premiera trăiam cu toți groaza terorismului dezlănțuit asupra Americii, nu s-ar putea spune că efectul a fost chiar cathartic.

În acest cadru artistic foarte elaborat ar fi trebuit să fie, totuşi, şi ceva viaţă, să crească povestea fiecăruia dintre cei prin intermediul cărora autorul ar vrea să ne convingă că ideile sale, nu neapărat socialiste, ci general-umane despre bărbăţia celor care învaţă în armată o astfel de supunere, preţuindu-se mai mult pe sine şi pe omul de aproape. Deşi autorul a destinat fiecăruia o biografie şi un traseu distinct, iar regizoarea le-a hărăzit un destin şi mai dramatic decât l-a imaginat autorul, omorându-l între altele pe *Smiler*, în reprezenatăţie aceste evoluţii nu sunt motivate, poate şi pentru că distribuirea actorilor a mizat pe lipsa lor de experienţă sinonimă unei naivităţi care n-a fost în toate cazurile suficientă. Se detaşează vizibil de „pluton" Marius Stănescu (*Pip*), deşi nici el nu e ca alte ori, convingător şi sigur de sine. În această variantă de spectacol, *Pip* nu-şi mai trădează camarazii ascultând de glasul sângelui albastru (în piesă trece de partea ofiţerilor) şi, poate, postura de leader de ocazie pe care o experimentează cu cinism personajul ar fi mai interesantă pentru acest actor special, obişnuit cu provocările subtile. Altminteri, fronda lui e sobră, iar drumul spre ceilalţi cu care se solidarizează în final are o evoluţie ataşantă. Petre Nicolae merge şi el pe datele naturale fizice şi temperamentale care-l ajută să ilustreze francheţea populară a lui *Charlie*. Are mai puţin haz decât i-ar fi trebuit personajului în perpetua lui stare dubitativă, dar comunică cu sinceritate cu ceilalţi. Pavel Bartoş pedalează pe stângăciile de domnişoară care-l fac pe *Andrew*, în mod justificat, ţinta înclinaţiilor pederaste ale *Ofiţerului pilot*, dar nu găseşte prea multe nuanţe în exprimarea derutei de care e cuprins. Ceilalţi interpreţi ai grupului de soldaţi, în schimb, abia de se pot reţine, datorită unui joc lipsit de relief. Interpretul lui *Smiler*, Aurelian Bărbieru, un personaj foarte generos pe care orice montare a acestei piese îl impune, este şi el şters, în ciuda soluţiilor propuse de regizoare, care-i modifică în tragic destinul. Rămâne să admirăm desenul sângelui pe albul zăpezii şi desăvârşita armonie de tonuri din costumele create de arhitectul Cătălin Arbore, autorul scenografiei. Grupul ofiţerilor, în superbă ţinută de gală (chiar şi ghipsul lui Geo Costiniu e de bonton) e interpretat de actorii experimentaţi ai Teatrului Odeon, cu vădită ştiinţă a prezenţei scenice chiar şi când aceasta este stânjenită de rol. De aici şi sentimentul (poate dorit) al interşanjării care-l transmit unele dintre intrările şi ieşirile din scenă ale acestora. Se detaşează vădit Mircea Constantinescu, acest minuţios creator al rolurilor de culoare, profesionist desăvârşit pe orice partitură, întinsă sau mică. Gelu Niţu sugerează stările contradictorii ale caporalului care trăieşte printre soldaţi, fără a le decupa întotdeauna pregnant. O plutire la suprafaţa rolului se sesizează şi în interpretarea lui Şerban Ionescu, care joacă aici economicos, neangajat, fără chef. „Stilul englezesc" se răzbună parcă, conştient sau nu, vidând adeseori de substanţă piesa în favoare unor caligrafii scenice, ce-i drept, spectaculoase (vezi ceremonialul cupelor de şampanie sau cel al înălţării drapelui englezesc!!!). Ca şi propensiunea spre poezie a acestui spectacol, imaginile lui frumoase forţează realitatea, operând cu mânuşi glacé acolo unde, de fapt, miroase a sânge şi a praf de puşcă.

Teatrul Odeon – Cartofi prăjiţi cu orice **de Arnold Wesker. Regia, coregrafia şi ilustraţia muzicală: Alice Barb. Scenografia şi light design: arh. Călin I. Arbore. Cu: Geo Costiniu, Şerban Ionescu, Mircea Constantinescu, Marian Lepădatu, Gelu Niţu, Laurenţiu Lazăr, Florin Dobrovici, Marius Stănescu, Petre Nicolae, Ioan Bantinaş, Mihai Danu/Pavel Bartoş, Gabriel Pintilei, Aurelian Bărbieru, Ionuţ Kivu.**

Mirela NAGÂȚ

Când violența învinge

Textul lui Erasmus este recuperat postmodern de regizoarea Theodora Herghelegiu, care amalgamează discursul despre morală cu expresia argotică și elemente de scenariu SF, pentru a înzestra cu concretețe teatrală o problemă aridă în formularea ei lapidară: „să-ți călăuzești existența cu mintea sau cu inima?" Această dilemă care a suscitat răspunsuri variate în diverse epoci culturale devine acum, în optica regizoarei, extrem de actuală, dacă alegerea între inimă și judecată este citită ca o alegere între irațional, magmatic, umoral, violent și rațional, reflexiv, conștient, civilizat.

Pe mica scenă de la „Hanul cu tei", prea strâmtă pentru energiile pe care regizoarea reușește să le declanșeze, într-un decor banal, mizer de studio de radio în curând nefuncțional, se înfruntă realizatorul de emisiuni radio *Torquemada* (Tudor Smoleanu), apologetul simțurilor, deci al prostiei și *Menestrelul* (Gabriel Coveșanu), descins tocmai din secolul lui Erasmus, susținătorul fericirii prin apelul la judecată. Actualitatea acestei dileme între simțuri și rațiune se străvede și dintr-o altă apropiere pe care o pune în lumină spectacolul: între simțuri – fericire și judecată – nefericire sau invers. „Fericirea angoasată prin simțuri sau fericirea rece «nefericită» prin rațiune?", se întreabă personajele neliniștite și ele de „obligația fericirii". Rând pe rând, *Torquemada, Menestrelul* și ascultătoarea radio discută despre morală, iubire, sex. *Menestrelul* nu reușește să-și facă din *Torquemada* un aliat sub stindardul rațiunii; cel mult reușește, printr-un artificiu, să-l facă să devină conștient de puterea gândului, de forța lăuntrică care se impune exteriorului. Realizatorul radio *Torquemada* izbutește să asigure programul muzical fără să atingă aparatura, doar gândindu-se la muzica pe care și-o dorește. *Femeia* (Monica Eftimiu) – care apare în finalul înfruntării celor doi, jumătate prințesă din basme, jumătate vampă din secolul XXI, plăsmuire a imaginației celor doi laolaltă – pare să fie purtătoarea adevărului despre veritabila bucurie care, înțelegem din discursul ei, nu este nici plăcere a cărnii, nici izbândă a minții, ci moment-fulgurant când ființa umană reușește să-și iasă din limitele sinelui și să înțeleagă ritmurile mari ale vieții.

Finalul e cu totul surprinzător: *Menestrelul* încarnează acum un criminal feroce care îl ucide pe *Torquemada* pentru a-i lua locul. Spectatorul e stupefiat: e vorba de o farsă, în ultimă instanță de un joc? sau avem de-a face cu o demascare, *Menestrelul* dezvăluindu-și acum adevărata față? *Menestrelul* transformat în criminal cu sânge rece accede la putere, puterea mass-media.

Regizoarea are știința dezvăluirii realității în plurivalențele ei nebănuite, printr-un discurs plin de o ironie subminatoare și complice totodată.

Teatrul „Toma Caragiu" ***(Sala Hanul cu tei)*** **–** Sunteți în direct cu Torquemada – astă seară despre prostie, **după** *Elogiul nebuniei* **de Erasmus din Rotterdam. Regie: Theodora Herghelegiu. Mișcare scenică: Adrian Horobeț. Scenografie: Vlad & Mariana Teodorescu. Muzica: Zoltan Andras. Soundtrack: Viorel Florean. Distribuție: Tudor Smoleanu, Gabriel Coveșanu, Monica Eftimiu.**

Ştefan OPREA

„Căsătorie cu de-a sila"

Cea de-a treia premieră a stagiunii Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri", aduce, în sfârşit, pe afiş unul dintre marile nume ale dramaturgiei universale, Molière, cu foarte cunoscuta sa comedie *Căsătorie cu de-a sila*, într-un spectacol agreabil, viu, dinamic, antrenant, revărsând umorul în cascade neîntrerupte. Tonalitatea originară a textului, aceea de farsă populară, de carnaval inundă spaţiul de joc de la prima până la ultima scenă. Publicul este întâmpinat încă din hol de două ţigănci (egiptence) care cântă, dansează, cerşesc, ghicesc în palmă etc., conducându-i pe spectatori spre locurile lor. Viitorii interpreţi apar mai întâi ca oameni de pe stradă, fiecare cu preocupările lui, desprinşi din carnavalul vieţii. Aici, tânărul regizor Cezar Ghioca a avut o excelentă idee prin care conferă spectacolului necesarul coeficient de actualitate; carnavalul nu e unul vesel, dimpotrivă, e întristătorul carnaval al vieţii noastre cotidiene: doi domni bine poartă pe piept pancarte cu revendicări la zi – „Vrem salarii mai mari pentru universitari!", „Greva umaniştilor". Aceştia vor deveni imediat interpreţii celor doi filosofi, *Pancratius* şi *Marfurius*. Al treilea cetăţean e un bătrân (boschetar?) necăjit, trist, dezabuzat, purtând o sacoşă cu sticle goale (probabil le va vinde ca să-şi cumpere o pâine!), iar pe piept decoraţii din ultimul război. Este un portret de milioane realizat de Liviu Manoliu, care va deveni interpretul lui *Geronimo,* prietenul sfătuitor al lui *Sganarel*. Mai apar în această ingenioasă developare a realităţii contemporane: o cochetă frumoasă, propunându-şi nurii oricui i-ar dori (viitoarea logodnică *Dorimène*), un poliţai care, chipurile, veghează la ordinea publică (viitorul *Alcidas*), un artist care îşi vinde la tarabă opera! Şi ce vinde? Chiar *Căsătorie cu de-a sila!* Evident, apare şi omul zilei, bancherul, omul cu bani care cumpără opera ca s-o joace pentru logodnica lui (acela urmează să fie *Sganarel*). Odată opera cumpărată, cei de mai sus îmbracă hainele personajelor molièreşti, îşi pun perucile (aflate toate la aceeaşi tarabă a negustorului de artă) şi spectacolul începe.

Am descris intenţionat această „punere în situaţie" pentru a sublinia ingenioasa idee a regizorului de a actualiza un text clasic – farsă permanent valabilă, care i se joacă omului nechibzuit.

Sganarel, personaj prezent în numeroase opere molièreşti, de obicei foarte prudent, iscusit, care deschide ochii altora asupra unor pericole ce îi ameninţă (numele îi vine de la verbul „sgannare" = a deschide ochii cuiva, în italiană), acum bătrân şi ramolit, vrea să se însoare cu o tânără cochetă. Face promisiuni ferme tatălui acesteia, dar îndată prudenţa lui funciară îl pune în gardă asupra necazurilor ce îl pot face nefericit. Cere sfatul unui prieten, *Geronimo*, consultă doi filosofi, pe *Pancratis* şi *Marfurius*, din ale căror tirade fals savante nu înţelege nimic, ascultă şi opinia *Dorimènei* despre viaţa conjugală, după care e hotărât să renunţe la nebunesca aventură a căsătoriei. Sub ameninţarea contondentă a lui *Alcidas,* acceptă să-şi asume nenorocirea inevitabilă.

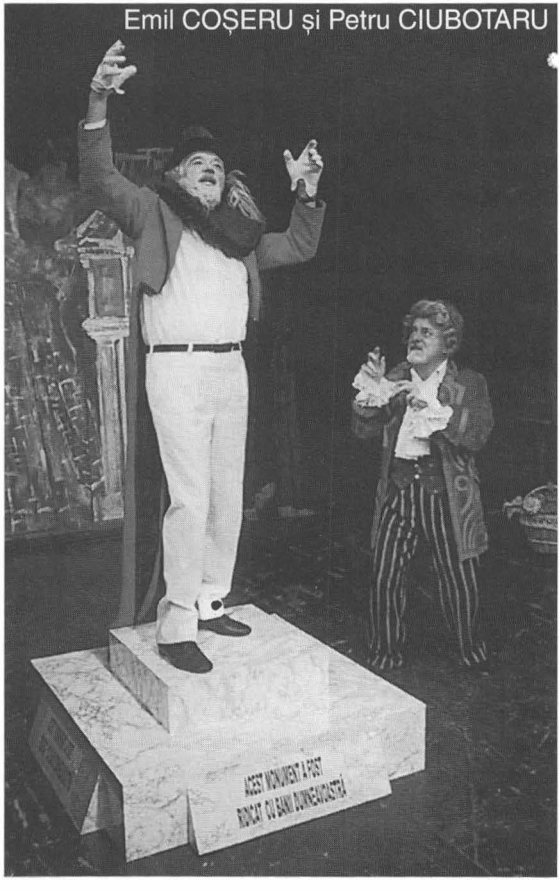
Cezar Ghioca a redus textul molièresc la strictul necesar bunei înţelegeri a farsei şi a condus desfăşurarea ei cu o siguranţă deosebită, folosind la maximum disponibilităţile interpretative ale actorilor, umorul lor suculent şi conferind întregului

unitate, ritm, strălucire. E bine dozată alternanța voită dintre profesionalism și diletantism de la care pornește spectacolul, actorii lasă impresia că sunt diletanți care mai încurcă sau uită replicile și atunci intervine sufleurul – aflat pe scenă – care îi corijează sau îi ajută să-și amintească și asta asigură reprezentației un farmec ludic inedit.

În rolul lui *Sganarel*, Petru Ciubotaru e cuceritor; parcurge partitura cu infinitezimale nuanțe de ridicol, prudență, îndoială, dezamăgire, tristețe, resemnare, în tonalitatea comică debordantă cerută de situații. Irina Răduțu realizează un personaj (*Dorimène*) adorabil, cu feminități subtile, cu pisicisme când dulci, când ascuțite, dezvăluindu-i viitorului soț soarta de încornorat ce îl așteaptă. E, cred, interpretarea cea mai izbutită de până acum a tinerei actrițe, care o recomandă ca principală candidată pentru viitoarele roluri de gen. Emil Coșeru și Florin Mircea parodiază impecabil, în registre diferite, portretele celor doi filosofi: primul, zgomotos arogant, îl năucește pe *Sganarel* cu panseuri false și cu citate latinești, iar al doilea, calm dubitativ, îl duce la disperare și la bastonada pedepsitoare. Exact integrat ansmblului dinamic și tonalității comice este *Alcantor* în interpretarea lui Constantin Avădanei. Mai greu își găsesc locul în contextul scenic *Licast* (Constantin Puşcaşu) și *Alcidas* (Daniel Busuioc). Cele două egiptence (Oana Sandu și Haruna Condurache) au mult nerv și culoare, iar *Vânzătorul de spectacole* și *Sufleurul* (Doina Ignea – debut!) au o prezență discretă, dar foarte utilă reprezentației.

Scenografia semnată de Axenti Marfa sugerează ingenios cadrul de spectacol al unor diletanți, cu minime și simple decoruri funcționale și cu toată recuzita la vedere.

Casătorie cu de-a sila – un spectacol excelent, primit de public cu multă veselie și bună dispoziție.



Emil COȘERU și Petru CIUBOTARU

Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași – *Căsătorie cu de-a sila* de Molière. Regia: Cezar Ghioca. Scenografia: Axenti Marfa. Distribuția: Petru Ciubotaru, Liviu Manoliu, Emil Coșeru, Florin Mircea, Constantin Avădanei, Daniel Busuioc, Constantin Puşcaşu, Irina Răduță, Oana Sandu, Haruna Condurache, Doina Ignea. Data premierei: 29 septembrie 2001.

Anca-Maria RUSU

Generozitate și lirism

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași – Omul din cerc de Cristina Tamaș. Un spectacol de Ovidiu Lazăr. Distribuția: Emil Coșeru, Petru Ciubotaru, Pușa Darie, Călin Chirilă, Haruna Condurache.

În *Cuvântul de întâmpinare* la minivolumul „Teatru" (Ex Ponto, Constanța, 1999) semnat de Cristina Tamaș, Anaid Tavitian pregătește orizontul de așteptare al cititorului, folosind în prezentarea debutantei în ale dramaturgiei formule generoase precum: „un autor cu meșteșug, stăpân pe un dialog de profunzime, vervă și culoare, cu un simț al caracterelor și cu o clasică transparență și logică a demersului scenic, un iscusit constructor de situații și tipuri". Cu aceeași generozitate ne explică apoi autoarea însăși de ce scrie, răspunzând astfel (dar cu totul *altfel!*) întrebării pe care și-o punea Eugen Ionescu într-un articol celebru. Iată, deci, motivația Cristinei Tamaș: „Scrisul reprezintă pentru mine ceea ce este zborul pentru pescăruș, o formă de înălțare și apoi un mijloc de a plana acolo, sus, într-un cadru singular și pur".

Aflăm deja din primele pagini una dintre caracteristicile scriiturii ce va să vină: lirismul debordant. Mai aflăm, câteva rânduri mai jos, și ce este o piesă de teatru: „un caleidoscop magic în care replicile se cheamă, personajele se succed, iar între scriitor și foaia de hârtie se naște o punte a cuvântului". O a doua caracteristică ni se dezvăluie așadar: preocuparea de a da definiții. Căci în piesa *Omul din cerc* ni se oferă cu mărinimie definiții ale vieții, iubirii și morții, veritabile cugetări cu iz de truism sentimental: „Pentru mulți, foarte mulți, viața e un pariu pierdut", „Viața e o călătorie până la hotarul nemărginirii, iar moartea... o alta, dincolo", „Dragostea este o noțiune relativă", „Moartea e moarte!" etc. De aici până la tonul moralizator și didacticist al (prea) multor replici nu a fost decât un pas: „Orice om are petele lui negre în viață", „Nimeni nu poate judeca precum Dumnezeu, pentru că toți sunt supuși greșelii", „Dragostea e cel mai minunat lucru care ți se poate întâmpla", ș.a.m.d.

Generoziatatea de care vorbeam mai sus îmbracă treptat și alte forme: cea a inflației lirice căzând în patetic (vezi, spre exemplu, paginile 22, 25, 26, 36, 39), cea a replicilor prea lungi (de 19, 44 și chiar 47 de rânduri), cu ritm narativ, ori cea a lecțiilor de cultură generală date într-un stil de manual sau curs („După tradiția cusană...", „Multă vreme, în filosofie, cercul a fost considerat...", „Da Vinci spunea că...", „Biserica s-a lăsat asaltată de o reală inflație teologică", etc.)

Autoarea mai este generoasă și cu personajele sale, care se autodefinesc, se autocaracterizează cu ușurință, răpindu-i cititorului/spectatorului plăcerea propriei descoperiri, propriei interpretări. Replica explicativă, fraza explicită diminuează interesul receptorului, detensionează și plictisește („Sunt mai bună și mai corectă decât...", „Sunt un răzvrătit...", „Sunt cioplitorul de cruci fără vârstă și fără iluzii..."). La fel și situațiile previzibile ce conduc spre reacții previzibile. La fel și stângăciile prețioase: „Pentru

mine, ea (soția, *n.n*), nu este nici moartă, nici vie... e așa ceva care s-a retras în afara tuturor lucrurilor", „o hartă îți dă un sentiment de ancorare în spațiu, iar calendarul în timp". Ca să nu mai vorbim de ambiguitățile din structura frazei, de fracturile între replici și chiar de cacofoniile (șase la număr) ori greșelile de limbă (vezi pag. 37, 61, 63, 74).

Din păcate, aceste hibe de scriitură diluează substanța personajelor care vorbesc prea mult, două câte două de obicei, într-o succesiune (vezi definiția dată de autoare piesei de teatru!) monotonă, în tempo de dezbatere pe teme sociologice, filosofice, filologice, educaționale.

Avalanșa de cuvinte pornită uneori artificial, de dragul demonstrației teoretice, înghite, în text, ideea-cheie a piesei: cea a cercului ca „tipar", ca „loc pe care-l are fiecare; această mișcare face ca lumea să fie atât de insensibilă", spunea *Manon* (Lescaut?), tânăra și sensibila prostituată, cititoare în original, probabil, a cărții lui Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*. De altfel, în discuțiile lor, personajele fac trimiteri și la Mallarmé, Hugo și Da Vinci, exprimându-se ca la carte, pierzând astfel din veridicitate și lăsând impresia de construit.

Am insistat asupra textului Cristinei Tamaș pentru a ne exprima nedumerirea privind criteriile de selecție a unor piese care se montează astăzi. Și pentru a susține ideea că regizorul și interpreții le pot salva de la un eșec total, le pot transforma în oportunități de reconfirmare a valorii actoricești sau de descoperire a unor talente promițătoare.

Acest lucru s-a întâmplat la Teatrul Național din Iași, în deschiderea prezentei stagiuni. Regizorul Ovidiu Lazăr a atins, cu *Omul din cerc,* scopul pe care și l-a propus, exprimat în programul de sală: „ Îmi doresc un spectacol simplu ca emoția pe care ți-o dă mereu revederea mării". Într-adevăr, nimic spectaculos în povestea „navigatorului" (termenul revine obsesiv și prețios în text, ca și familia sa de cuvinte) înșelat de nevastă, oricât de dramatic ar părea gestul său de a-și comanda propria cruce. Numic nou în revenirea cam bruscă a soției acasă, nimic nou, de la Sartre încoace, în apariția prostituatei profunde și „cu respect", ori în cea a pitorescului și înțeleptului artist nesupus concesiilor conjuncturale.

Și totuși, în spațiul scenic articulat în jurul unui cerc albastru (ca marea!) căruia îi dă replica vertical o oglindă ovală ca un cerc deformat, lucrurile se petrec și se spun coerent, fără tirade siropoase, cu vivacitate uneori. Textul inițial a suportat o chirurgie binevenită și inteligentă, un drenaj al vorbelor mari, al aforismelor, cugetărilor și inadaptabilităților scriitoricești.

Epurată astfel, replica s-a animat, personajele au prins contur, însuflețite de altfel, fără cusur de Emil Coșeru (*Matei*), Petru Ciubotaru (*Cioplitorul de cruci*), Pușa Darie (*Gloria*), Călin Chirilă (*Nick*). O apreciere aparte i se cuvine debutantei Haruna Condurache, cea care a avut deficila misiune de a-și descotorosi personajul de haina factice și telenovelistică pe care i-o hărăzise autoarea, cu o naturalețe, cu o suplețe a mișcărilor interioare, demne de o cauză mai bună.

Scenă din spectacolul ***Bani din cer*** de Ray Conney

Marcela ILNIȚCHI

Mașina de râs

S-a remarcat „mașinăria" perfectă a piesei lui Ray Cooney. O construcție în care părțile sunt asambalte și „unse" astfel încât comicul să funcționeze permanent.

O încurcătură inițială, o dată intrată în mecanismul comediei, va declanșa o avalanșă de întâmplări și răsturnări de situații. Mediul unei modeste familii engleze și un subiect acut: banii. Cum pot fi păstrați niște bani picați „din cer"? Apropierea banilor schimbă, la modul comic, comportamentele. Atracția lor este irezistibilă și chiar amenințarea gangsterilor sau polițiștilor nu o înfrânge. Comedia ne aduce un mesaj popular și dezinvolt: banii sunt păstrați prin complicitatea oamenilor comuni, ca noi; ei intră în buzunarele celor norocoși care i-au găsit și au fost destul de isteți ca să îi păstreze. Tot de sorginte populară este și bagatelizarea „autorității", legale sau nelegale, polițistul și gangsterul. Polițistul este păcălit (dar, nefiind un ticălos, va rămâne cu geanta cu cocaină care se pare că îi place), iar gangsterul moare înainte să apară în scenă.

Piesa prilejuiește actorilor roluri reușite, iar regiei scene de antologie comică. Cei doi protagoniști,George Mihăiță și Virginea Mirea, compun un cuplu de un comic copios. Reacțiile lor opuse la prezența banilor sunt sursă continuă de comic. George Mihăiță face un *Henry Perkins,* mărunt contabil, care prinde din zbor sensul „banilor din cer" și persevereză nebunește, cu toată zăpăceala și naivitatea lui din unele momente, în a-i păstra. Actorul depune o

vervă neobosită care umple scena. *Jean Perkins,* soția sa, este casnica „blocată", depășită tot timpul de situațiile inedite create de bani. Perplexitatea jucată de Virginia Mirea ia proporții burlești.

Un alt cuplu, care gravitează în jurul banilor, este cel al prietenilor familiei Perkins, *Vic* și *Betty Johnson.* Comice sunt reacțiile lor defazate la descoperirea „secretului" Perkinșilor. Mihaela Teleoacă și Dan Tudor știu să joace și gafa și graba practică în a profita de situație și prietenia când interesată, când dezinteresată.

Gheorghe Dănilă în *Davenport,* un individ care întâmplător prinde urma banilor și vrea să aibă și el partea lui, creionează rapid portretul unui escroc cu fler, câteodată dezabuzat, gata să-și revendice mai mult sau să piardă în funcție de întorsătura lucrurilor. Efectele de farsă, dar și jocul mai alb sunt la dispoziția acestui actor talentat.

Ritmul piesei este servit și întărit de Horațiu Mălăele, care a insuflat actorilor entuziasm și a obținut din prezența fiecăruia un efect comic maxim.

Da, se poate vorbi de umorul pe care și-l dorește Horațiu Mălăele în spectacol. În sală râsul este în cascade, dar simpatizăm cu personajele, ne amuzăm de lumea de pe scenă fără a ne simți superiori ei și fără a o respinge.

Teatrul de Comedie – Bani din cer **de Ray Cooney. Traducerea: Gheorghe Lăzărescu. Regia: Horațiu Mălăele. Scenografia: Puiu Antemir. Distribuția: George Mihăiță, Virginia Mirea, Mihaela Teleoacă, Dan Tudor, Gheorghe Dănilă, Eugen Racoți, Șerban Georgevici. Data premierei: 13 octombrie 2001**

„Ridendo castigat mores..."

Pe scena Centrului Cultural „Ion Manu" din Otopeni a avut loc avanpremiera spectacolului *Proba de film*, produs de centru în colaborare cu Teatrul de Comedie. Piesa va fi prezentată și la Otopeni și la Teatrul de Comedie, deci în fața a două publicuri, unul „în formare" și altul avizat. Aflăm că, din start, prezentarea spectacolului pe o scenă sau alta comportă diferențe dictate de „starea" celor două publicuri. Este de salutat această orientare practică și pedagogică a proiectului spre succes la public, ca un țel principal al spectacolului de teatru.

Tânărul actor și acum regizor Dan Tudor a ales un text care se pretează unei abordări combinate, mai directă, suculent comică, pe de o parte, și mai nuanțată, vizând sesizarea unei coloraturi sociale și ideologice a situațiilor din piesă, pe de altă parte. Într-o perioadă, nu foarte îndepărtată, din istoria Uniunii Sovietice, când arta era obligată să proslăvească „eroii muncitori ai zilei", o probă de film este un releveu grăitor al invaziei ideologice în artă și chiar în fața oamenilor. Alternând discretul cu enormul, Șukșin arată deruta deopotrivă a celor care le manipulează, cât și a celor manipulați în fața lozincilor ideologice. Regizorul, în căutarea eroului muncitor ideal pentru filmul lui, nu poate trece mai departe de primul contact schematic cu personajul, iar candidatul la rol desfășoară o energie inutilă pentru a înțelege ceva.

Spectacolul prezentat la Otopeni se alimentează de la comicul de situație

generat de organizarea unei probe cu amatori, comic cu şansa de a fi reperat de public şi înţeles. Ritmul *in crescendo* serveşte şi el aceluiaşi scop. În această direcţie, din scurta povestire a lui Şukşin s-au profilat situaţii redundante. Ponderea lor este prea mare în raport cu atenţia necesară pentru clarificarea interpretării ideologice a situaţiilor. Astfel că o răsturnare de situaţie interesantă ca mesaj: candidatul începe să-şi impună punctul lui de vedere de amator în faţa regizorului, nu este suficient de exploatată în economia montării.

Desigur, avem de-a face cu un fel de spectacol-test pentru receptarea publicului din Otopeni; impresia de improvizaţie care se degajă din spectacolul vizionat de noi poate fi numai tributul plătit adecvării la un public neformat încă. Transmiterea unor nuanţe sociale şi ideologice ale montării ar trebui să se facă prin echivalentul lor în mijloace comice directe la care publicul să reacţioneze. Un alt aspect, nu prea simplu, al textului este înţelegerea mentalităţii la care se referă textul, iar un public tânăr şi foarte tânăr precum cel de la Otopeni trebuie informat cu mijloace adiţionale spectacolului (caiete de sală, prezentări) despre climatul istoric şi ideologic al momentului descris în spectacol.

Entuziasmul realizatorilor, implicarea conducerii celor doi producători în proiect ne lasă să avem speranţe că din interacţiunea cu publicul spectacolul va prinde un contur mai riguros iar publicul va fi educat. Remarcăm jocul lui Gheorghe Dănilă în rolul *Regizorul*, care ţine cont de oferta generoasă a textului în comic de tip burlesc, dar şi în adevăr de viaţă. Dan Tudor în *Muncitorul* şi Marilena Chelaru în *Secretara de platou* ştiu să declanşeze râsul, deşi se repetă.

Dan TUDOR

Centrul Cultural „Ion Manu" în colaborare cu Teatrul de Comedie – Proba de film. **Dramatizarea, după o idee de Vasili Şukşin: Dan Tudor. Regia şi decorul: Dan Tudor. Muzica: Ştefan Vlahopol. Cu: Gheorghe Dănilă, Dan Tudor, Marilena Chelaru, Delia Seceleanu.**

Cristina MODREANU

Ce facem cu bestia din noi?

Cea mai puternică operă a scriitorului William Golding, distins cu Premiul Nobel pentru literatură, opera prin care a rămas în conștiința cititorilor săi de pe tot globul, a fost *Împăratul muștelor* – micuțul roman ce maschează cele mai grave avertismente în legătură cu natura umană, în spatele nevinovatului joc al unor copii rămași singuri pe o insulă, supraviețuitori ai unui naufragiu. Generații de-a rândul au citit, în general la o vârstă nepotrivită – fiindcă *Împăratul muștelor* nu e o carte pentru copii – această înfricoșătoare parabolă a existenței noastre umbrite de amenințarea cea mai teribilă, aceea a Răului din noi, care poate izbucni rapid, de îndată ce sunt îndeplinite anumite „condiții". Cum ar fi lipsa oricăror reguli, după care să se ghideze existența unei comunități, nerespectarea unui cod moral, singurul care ne poate proteja de acțiuni aberante, ce pot degenera în violență, cruzime gratuită și, *in extremis,* chiar crimă.

Iată de ce mi se pare că nu exista moment mai potrivit pentru ieșirea la rampă a spectacolului *Împăratul muștelor,* o dramatizare de Nigel Williams după romanul lui Golding, proiect elaborat inițial de regizoarea Ada Lupu împreună cu directorul Teatrului Tineretului din Piatra-Neamț, Corneliu-Dan Borcia (înainte de înlăturarea, din motive politice, a primului din funcția pe care o îndeplinea.) Pentru cei care știu câte ceva despre „cazul Borcia" – iar nemțenii nu cred să nu fi auzit cu toții despre asta, la fel ca și lumea teatrului, care n-a rămas indiferentă, deși nici n-a putut, din păcate, schimba ceva – parabola capătă semnificații în plus, accentuate și de prezența în scenă a actorului Corneliu-Dan Borcia, postură pe care nu i-o poate lua nimeni. Replicile prin care el restabilește ordinea la final, salvând ce mai era de salvat din ființele plăpânde, dar atât de crude, pe care le găsește părăsite pe insula unde au avut libertatea de a juca cele mai teribile „jocuri" (similare „jocului" politic în care fiecare societate se implică), au sunat ca un mesaj trimis de pe scenă celor ce făceau, în seara premierei, spectacolul din sală – spectacol menit să adauge un „tușeu cultural" imaginii partidului care tinde să devină unic, partid care l-a considerat la un moment dat pe Borcia indezirabil, reușind, în disprețul oricărei logici, să-l înlăture.

Revenind la montarea gândită de Ada Lupu, surpriza este aceea că personajele – în carte masculine – devin „parte femeiască", alegere nemotivată decât, poate, de disponibilitățile trupei nemțene. Din fericire, actrițele angajate în ultima vreme prin concursuri la Teatrul Tineretului, sunt alegeri excepționale, ceea ce asigură tonusul ridicat al acestui spectacol-manifest, care ne îndeamnă să apărăm ce este bun în noi. Ele reușesc să creeze tipologii diferite, reunite într-o comunitate simbolizând societatea umană, divizată la un moment dat, în condițiile vitrege în care este obligată să supraviețuiască, în grupuri distincte – cei care înțeleg că trebuie să respecte

anumite reguli, cum ar fi să vorbească numai atunci când au scoica în mână, să-şi împartă responsabilităţile cu ceilalţi şi cei care vor să facă uz de forţă, de violenţă, cei care vor „să vâneze şi să distrugă", călcându-i în picioare pe cei mai slabi, având grijă numai să le fie lor bine.

Gândul că, abandonată în sălbăticie, o comunitate umană condamnată la a reinventa civilizaţia, ar eşua lamentabil, aşa cum se întâmplă cu micile progenituri ale imperiului britanic, unul dintre liderii civilizaţiei umane îţi dă, inevitabil, fiori pe şira spinării. La modul general, desigur, fiindcă luată la bani mărunţi specia se dezintegrează sub ochii noştri, ai esticilor, sub presiunea sărăciei, a mizeriei şi lipsei de siguranţă. Agresivitatea extremă este, în spaţiul pe care îl cunoaştem bine, generată de supunerea unora dintre semenii noştri la tensiuni şi lipsuri insuportabile care, pe un fond de incultură, lipsă de educaţie şi informare, duce la rezultate dezastruoase – de unde şi avalanşa de furturi, violuri, incesturi consemnată de mass-media (supusă şi ea, nu o dată, exagerărilor).

Iată de ce sunt cu atât mai actuale temele aduse în discuţie de spectacolul Adei Lupu, care alege soluţia justă – transcrierea scenică a poveştii, cu accente puse corect, reliefarea personajelor şi lăsarea libertăţii de decizie publicului, supus astfel unei responsabilităţi cu care ar trebui să fie mai des obişnuit. Pericolul generat de natura eseistică a textului, cu o densitate ideatică puţin obişnuită, practic fiecare frază fiind o pildă demnă de luat în seamă, este acela ca spectacolul să cadă, la un moment dat, în cursa monotoniei, ceea ce se întâmplă

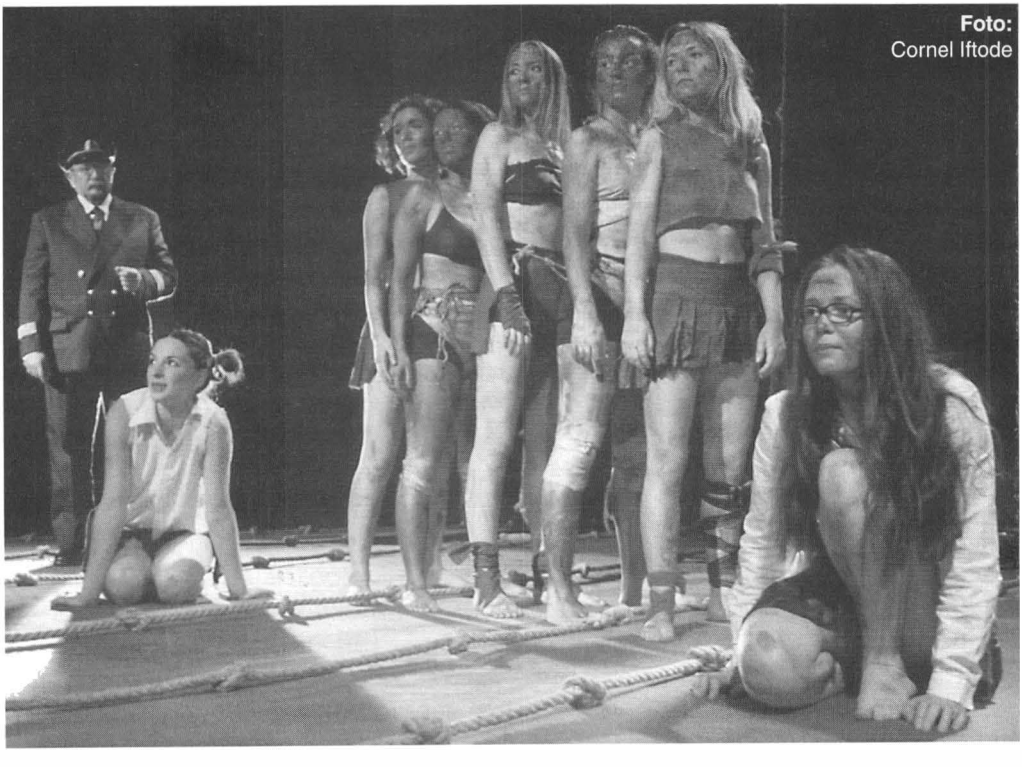


Foto:
Cornel Iftode

în cazul de față, din pricina ritmului mereu același. Implicarea fizică a actrițelor este și ea, uneori, excesivă, ca și manifestările lor vocale ceea ce, în loc să crească tensiunea spectacolului, duce la disiparea acesteia. Totuși, prezența unor actrițe ca Gabriela Crișu (*Piggy*), Dorina Maria Haranguș (*Ralph*), Ana Maria Marinca (*Jack*), Olimpia Mălai (*Roger*), a căror interpretare marchează trecerea de la personaj la tipologie, asigură caracterul de atemporalitate celor întâmplate, (senzație întărită și de scenografia Rodicăi Arghir, decor marcat de frânghiile groase, împletite, costume transformându-se din uniforme școlare în zdrențe anonime) de parcă toate cele de pe scenă ar proveni dintr-o altă dimensiune, unde nu există sexe diferite – așa încât nu deranjează faptul că la nume de băieți răspund fete și tot fetele se poartă și decid ca niște „masculi" – și nici vârste sau alte determinări cu care suntem noi obișnuiți. Sunt doar tipare comportamentale, evoluând conform unor curbe atent urmărite, ca într-un studiu despre ființa umană, cu rezultate nu tocmai îmbucurătoare. Pentru că „bestia", care devine la un moment dat obsesia vieții ființelor izolate de pe insulă – unii vrând să o vâneze, dovedindu-și astfel forța, ceilalți temându-se de ea – este de fapt, parte din noi înșine, fragment al umanității, gata să se revolte împotrivă-ne, dacă nu reușim să o stăpânim cum trebuie. „Bestia e în noi", confirmă la final, cu tristețe și cu un fel de bizară resemnare și bătrânul marinar, (Corneliu Dan Borcia) care crede că-i salvează pe cei câțiva copii rămași, dar nu face altceva decât să ducă în „lumea civilizată" mici monștri ce vor crește apoi, deghizându-se în cetățeni respectabili, directori de firme, medici, profesori, etc. Apariția lor la final, fiecare strigând victorios ce meserie are și lăudându-se cu familia sa, te face să te întrebi cu teamă: oare câți asemenea „monștri" nu umblă zilnic printre noi, oare cât din „bestia" de care vorbesc prototipurile umane ale lui Golding, zace în propria noastră ființă? Din fericire, de la teatru nu se pleacă cu toate răspunsurile acasă!

Roxana CROITORU

Regresiunea individului

Premiera Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, care a marcat și începutul stagiunii 2001–2002, cu *Karol* de Slawomir Mrożek se înscrie în „poetica" lui Tompa Gabor.

Liniile de forță ale dramaturgiei lui Mrożek în piesele scurte *Karol*, *Striptease*, *În largul mării*, concentrația și dramatismul povestirii în spațiul unic și restrâns, precum și atenta caricaturizare a situațiilor și a personajelor se împletesc în mod fericit cu mijloacele regizorului.

Sub semnul relaxant al parodiei și exploatând cu efecte izbutite resursele comicului absurd, spiritul pătrunzător

și nonconformist al lui Tompa Gabor ne surprinde (a câta oară?) un episod din tragismul existenței umane.

Karol e o secvență despre regresiunea individului sub imperiul forței. Deformarea caractereologică are loc prin intermediul forței brute și brutale inexplicabile și fără scop. Un oculist este amenințat de *Bunic* și *Nepot*. Bunicul e adus la consultație de Nepot pentru a-și recăpăta acuitatea vizuală, ca să-l poată omorî pe Karol, să tragă cu pușca în Karol. Nu știm cine e Karol și de ce trebuie împușcat.

Medicul îți pierde treptat puterea de apreciere sub tensiunea care crește, din pânda necontenită a Bunicului cu pușca la ochi și intransigența (brutală) a Nepotului. Exercițiul cu cititul literelor – Bunicul e analfabet – subliniază comicul grotesc al situației. Neapărând nici un Karol, amenințarea trece asupra *Oculistului,* numit el un virtual Karol. Aflat în fața morții, Oculistul renunță pe loc la codul etic învățat și devine el însuși un instrument al uciderii, furnizând drept Karol pe primul client care vine la consultație.

Bunicul și Nepotul, satisfăcuți după crimă, părăsesc cabinetul, nu fără a lăsa în urmă posibilitatea revenirii. Teroarea instalată prin faptă îl transformă pe Oculist în brută, ucigându-și în serie clienții, păstrându-și doar o dimensiune caracteriologică, cea a instinctului de conservare.

Regizor, realizator al decorului și costumelor, Tompa Gabor a ales ca loc al înscenării Casa Tranzit, vechea sinagogă din Cluj, unde, de la drumul sinuos parcurs într-o veche curte interioară și până la spațiul propriu-zis: scenă și public, în care intri direct de afară, ceea ce mărește tensiunile, suspansul. Spectatorul e inclus în viața spectacolului. Uciderea clientului, al așa-zisului Karol, are loc sub ochii lui, prin ușa prin care a intrat. Mortul e adus de afară, nu din culise.

Spiritul moqueur al regizorului se răsfrânge și asupra publicului care poate resimți primejdia de a fi el însuși cel ucis. Parodia se citește în tot: în costumul de vânător tirolez al bunicului, în costumul clasic, de culoare închisă și cu cravată al Nepotului – șabloane ale închistării enorme și în ideile fixe, ce declanșează situații anormale – până la panourile cu litere în toate alfabetele lumii, de pe peretele cabinetului medical.

Finalul piesei explodează într-o scenă onorică: peretele din spate al cabinetului se deschide într-o cămăruță, peșteră luminată în roșu de focurile iadului, în care tronează, printre oase, ca omul cavernelor, medicul.

Actorii Dimeny Aron – *Nepotul,* Csiky Andras – *Bunicul* și *Oculistul* – Biro Jozsef, cu economie de mijloace, în replici scurte și alerte, într-o armonie perfectă dau viață unei situații problemă al cărei răspuns urmează să-l găsim în noi.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj în colaborare cu Fundația Tranzit – Karol **de Slawomir Mrożek. Regie, decor și costume: Tompa Gabor. Dramaturgia: Kelemen Kinga. Szcenikus: Tenkei Tibor. Asistent scenografie: Bologh Borbala. Distribuția: Dimeny Aron, Csiky Andras, Biro Jozsef.**

Ioana ANGHEL ICHIM

O seară la Union

De câte ori întoarcem de la dreapta spre stânga coperta unei cărți necitite, am vrea să fim surprinși, să fim atrași și țintuiți în scaun de minunea ce-ar „trebui" să ne fie dezvăluită de acea carte. La fel ni se întâmplă și la teatru. De câte ori ne aflăm la intrarea în sala de spectacol așteptăm...să ni se întâmple CEVA; să fim impresionați de scenografie, de actori, text sau muzică, de performanță. Dar pe lângă aceste dimensiuni ale creației ce pot impresiona, am întâlnit o alta, nouă: *generozitatea*, nu însă cea de „tip" artistic, ci cea concret materială. Generozitatea unui om, domnul Constantin Alexandru Bratu, aparent fără nici o legătură cu arta spectacolului, care a construit un teatru. A preluat și transformat o clădire oarecare, nu a improvizat o scenă de tip concert, ci pur și simplu a clădit un teatru. Un teatru cu două scene, una în aer liber, după modelul grădinii Union din *Noaptea furtunoasă*, alta, în interior, un mic studio perfect echipat și gândit pentru cele mai diverse tipuri de reprezentații.

De altfel, spectacolul cu care a fost inaugurat teatrul, *Olga Mașa Irina* (după *Trei surori* de A.P. Cehov) s-a desfășurat într-un cadru scenografic inedit: o scenă de forma literei T, asemeni celor întrebuințate la prezentările de modă, dar separată de public (aflat extrem de aproape de spațiul de joc) printr-o plasă fină, aproape invizibilă. Astfel, personajele trăiesc parcă într-un alt univers, bântuit de durerile, neîmplinirile, disperările lor.

Ideea de a „reface" textul cehovian printr-un colaj de monoloage și dialoguri ale celor trei surori este cel puțin surprinzătoare. O șansă și, totodată, un risc mare, atât pentru actrițe cât și pentru regizor. Un text, și așa arhicunoscut, lipsit de prea multe întâmplări, populat doar de gânduri și sentimente, se transformă într-un burete de imaginație regizorală și performanță actoricească. Devine un text ce „înghite" energii, imagini, trăiri, tot ce poate ține mintea trează și sufletul deschis spectatorului.

Silvia Luca, datorită multor spectacole și a numeroaselor roluri dificile, „devine" cu ușurință *Mașa*. Emană dragoste chinuitor de greu ținută în frâu, de parcă tot universul, de la cel interior la cel exterior, evident delimitat de zidurile din plasă, este prea strâmt pentru preaplinul iubirii dar și disperării ei. Am avut senzația că scena, întreaga sală de spectacol sunt prea mici pentru forța pe care o are, pentru puterea glasului ei. Cu toate astea, totuși, au existat momente în care chiar și ei i-a fost greu să țină ritmul, din păcate, de multe ori încetinit și de interpretele celorlalte două surori – Profira Serafim (*Olga*) și Nicoleta Rusu (*Irina*).

Chiar dacă, într-adevăr, mult prea grea partitura pentru experiența

Nicoletei Rusu, aceasta a reuşit totuşi să imprime personajului farmecul naivităţii şi exaltării visurilor adolescentine şi chiar şi ceva din disperarea ratării ce se întrevede în viitor. *Olga* a rămas personajul cel mai slab conturat din cauza notei monocorde în care s-a aflat şi a lipsei de profunzime în „scotocirea" sufletului personajului. *Olga* nu e doar sora cea mare, resemnată, consolatoare a celor două surori; ea conţine înlăuntrul ei disperarea celorlalte, ea suferă pentru fiecare, dar la care se adaugă propria neputinţă, propria înfrângere şi disperare. Din păcate, linia simplistă în care este conturată *Olga* nu lasă loc de prea multă reflexie asupra personajului.

Dar chiar şi cu aceste neîmpliniri actoriceşti, spectacolul regizorului basarabean Alexandru Vasilache construieşte un univers apăsător, pustiu, susţinut de puţine mijloace exterioare, folosite însă cu ştiinţă şi talent: lumină, coloană sonoră (continuu prezentă), ceva elemente de recuzită, cum ar fi o şapcă militară, un pachet de cărţi de joc pentru pasienţe.

Poate că din punct de vedere artistic spectacolul *Olga Maşa Irina* nu reprezintă el însuşi un eveniment artistic. Inaugurarea însă a unui teatru nou, într-un oraş bântuit de sărăcie şi incultură, cu adaptarea unui text cehovian reprezintă un EVENIMENT CULTURAL, într-adevăr. Drept pentru care, de abia aşteptăm să mergem din nou la teatru, la Union.

Teatrul Union, Bucureşti, Fundaţia ART'MILLENIUM: Olga Maşa Irina, **după** Trei surori **de A. P. Cehov; un spectacol de Alexandru Vasilache; costume: Anca Răduţă, Cu: Profira Serafim** *(Olga)*, **Silvia Luca** *(Maşa)*, **Nicoleta Rusu** *(Irina)*.

Olga GANCEVICI

Proiect ambiţios

Perspectivele multiple de interpretare, multitudinea versiunilor scenice, influenţa majoră a dramaturgiei sale, ne dovedesc că Marele Will rămâne în continuare o provocare. Punerea în scenă a unei piese shakespeariene reprezintă o misiune angajantă şi, în acelaşi timp, riscantă pentru orice regizor.

Ion Sapdaru se numără printre directorii de scenă care au acceptat această „probă" şi au depăşit-o cu succes. Ne gândim şi la spectacolul *Hamlet* (montat la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani), transpunere modernă (cu o grijă deosebită acordată scenografiei, inserţiilor coregrafice), desfăşurată pe alte coordonate spaţio-temporale decât cele elisabetane, demonstrând că subiectul piesei are un caracter de generalitate în această privinţă.

Însă spectacolul care face obiectul intervenţiei noastre – pus în scenă la acelaşi teatru botoşănean – îl constituie, aşa cum citim în *Caietul-program*, „cronica hazlie a vieţii desfrânate şi a tristului sfârşit ale celui ce a fost

Sir John Falstaff, din vremea regilor engliteri, Henric al IV-lea și Henric al V-lea, pierdută de William Shakespeare în drum spre Londra și găsită într-un han din Windsor..."

Personaj extrem de complex, întâlnit în ipostază de pretins cavaler, soldat vicios, poltron, greoi, perfid, în cele două părți ale dramei istorice *Henric al IV-lea*, în chip de bătrân amorezat, „păcălitor păcălit" în *Nevestele vesele din Windsor*, Falstaff este prezent și în câteva replici din *Henric al V-lea* care-i relatează sfârșitul: „combustibelul prin care se întreținea focul s-a dus" (actul II, scena 4, trad. Ion Vinea).

Pluralitatea trăsăturilor personajului cere o prestație pe măsură. Marius Rogojinschi își asumă acest rol în care este convingător printr-o adevărată desfășurare de calități și performanțe actoricești, dovedind o percepere integrală a personajului. Îl vedem astfel trecând, rând pe rând, prin toate etapele cerute de registre atât de diferite: farsor, bufon, intrigant învins cu propriile-i arme, soldat fanfaron ("viteaz ca Hercule", însă „fricos din instinct", cum se autodefinește), cu o falsă pedagogie a noțiunii de „onoare" pe câmpul de luptă, conform căreia „cea mai bună dovadă de vitejie e prudența", ipocrit fără scrupule, tartuf, cu prezență de spirit, capabil oricând să găsească un subterfugiu pentru a scăpa dintr-o situație potrivnică. „N-aș vrea să mă ardă flăcările iadului pentru nici un rege" îi declară „bătrânul Jack" prințului Henric, numit, când familiar, când protector, și Harry sau Hal. „Slujitor al umbrei", bătrânul Jack îi este neofitului Henric tovarăș, inițiator într-ale fărădelegilor. Statutul său se va schimba brusc în momentul înscăunării regelui Henric al V-lea care îl va eticheta drept „măscărici", „bătrân și searbăd".

Alături de Marius Rogojinschi, tânărul Ioan Crețescu, interpretul prințului, a urmat aproape același traseu inițiatic ca și personajul său, cu demnitate și descoperirea ținutei princiare adecvate. Credem că întâlnirea cu experimentatul Marius Rogojinschi poate constitui un bun prilej în afirmarea sa viitoare.

Dintre ceilalți tovarăși ai jupânului *Falstaff, Poins* este hoțul tipicar, cu o interpretare corespunzătoare a lui Florin Iftode. Alături de el, se află acei „cumsecade trei oameni și jumătate" (Gheorghe Frunză, Cezar Amitroaei, Dragoș Radu). Apreciem faptul că fiecare dintre cei patru actori au încercat o creionare particulară a personajului pe parcursul întregului spectacol.

Aparițiile feminine din primul act sunt episodice: prima este iubita în travesti (Volin Costin), semnul desfrâului pus în legătură cu viciul lui Falstaff manifestat în toate direcțiile. Însă singura femeie, capabilă să le țină piept tâlharilor este *hangița* (Irina Mititelu), gazda lor energică, plină de viață, cu o unică neîmplinire, aceea a unui mariaj oficial cu *Falstaff.*

În actul al doilea se remarcă „vesela nevastă" *doamna Page* (Daniela Bucătaru) care va plănui împreună cu *doamna Ford* (Teodora Moraru) cum să prindă „doi iepuri dintr-o dată":

o sperietură urmată de o baie în Tamisa și apoi de o ciomăgeală pentru *Sir John Falstaff,* pe de o parte; iar pe de cealaltă, o lecție pentru soțul înnebunit de gelozie, jalnică figură a unui *domn Ford* interpretat cu îndemânare de Ioan Apostoliu.

Mesagerii sunt doi: *Robin* (Mihai Donțu), cel mereu pălmuit, și *mistress Quickly* (Narcisa Vornicu), care „plătește" scump (cu propria dentiție) vina de a purta un asemenea nume ce-o angajează la o identificare deplină – a se vedea ritmul alert al „mesajelor" sale, de mare efect scenic.

Spectacolul este circular: bucla de început și de sfârșit e zugrăvirea morții, o execuție publică prin spânzurare în strigătul de groază al mulțimii, pe fondul unui cer întunecat, o imagine cutremurătoare a unui fel de convoi al răniților și morților de pe câmpul de luptă la sfârșitul primului act și deznodământul trist al protagonistului.

Scenografia (Mihai Pastramagiu) este inspirată și amintește de teatrul elisabetan. Un podium multifuncțional, străjuit de stâlpii unor potențiale spânzurători amenințătoare și fundalul întunecat domină actul întâi și finalul reprezentației. Decorul scenelor de interior din casa *doamnei Ford,* rezumativ, se pliază cerințelor comicului de situație. Remarcăm și costumele, sugerând aceeași perioadă elisabetană (creația Alinei Dincă) și care se alătură armonios ansamblului, în care se detașează preocuparea regizorului pentru coloana sonoră – generatoare a unor momente de mare intensitate.

Falstaff la Botoșani s-a dovedit un proiect ambițios, adunând aproape 40 de personaje și a fost primit cu aplauze meritate.

În loc de încheiere îmi rezerv o constatare împărtășită, cred, și de publicul botoșănean. E constatarea că la Teatrul „Mihai Eminescu", de o stagiune încoace, au loc reprezentații valoroase, semn că cineva se preocupă îndeaproape de soarta lui. Așteptând premierele actualei stagiuni (încurajatoare pentru dramaturgia autohtonă), voi aminti printre spectacolele care se află pe afiș și care merită să fie menționate:

– *Bekkanko sau Ochiul dracului* (după Asaxa Fujita, trad. Vlad Massaci), regia: Cristian Juncu

– *Leonce și Lena* (de Georg Büchner), regia: Ion Sapdaru

– *Comedie pe întuneric* (de Peter Shäffer), regia: Andeea Vulpe și Cristian Juncu

– *Falstaff* (după Shakespeare), regia: Ion Sapdaru.

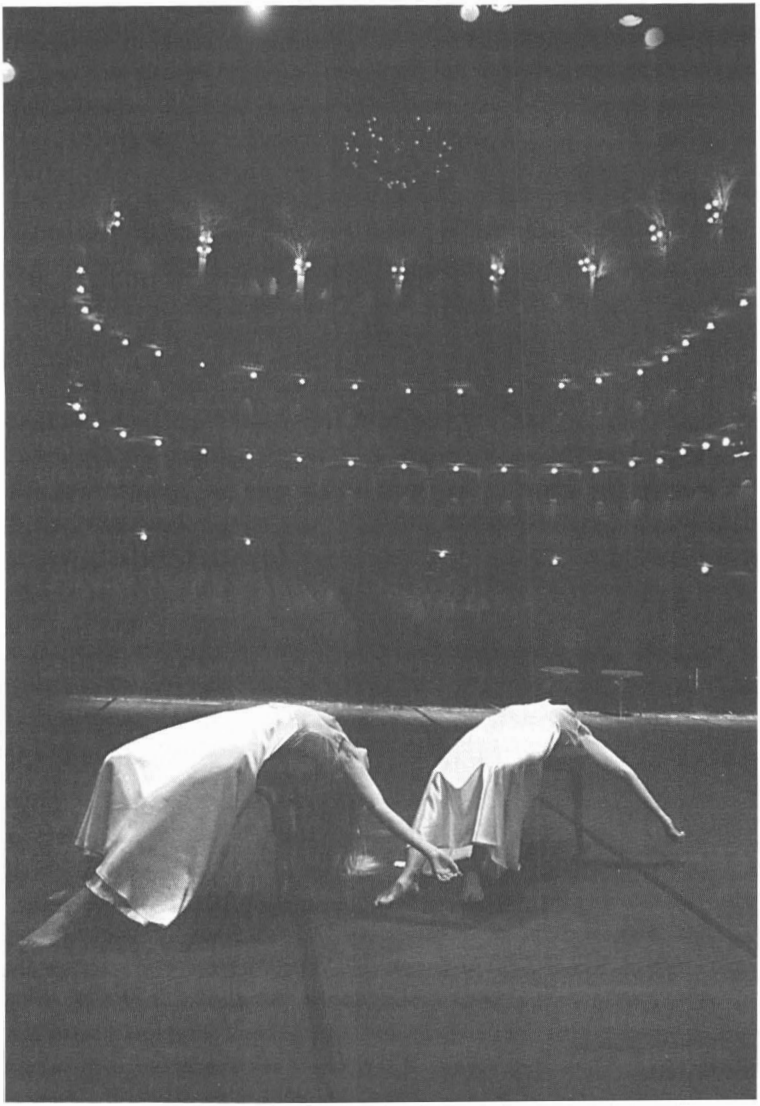
Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani – Falstaff. **Regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Costume: Alina Dincă. Asistent regie: Teodora Moraru. Distribuția: Marius Rogojinschi, Ioan Crețescu, Florin Iftode, Gheorghe Frunză, Dragoș Radu, Cezar Amitroaei, Irina Mititelu, Daniela Bucătaru, Teodora Moraru, Narcisa Vornicu, Ion Apostoliu, Traian Andrii, Mihai Donțu, Remus Archip, Volin Costin, Mihai Păunescu, Gelu Rîșca, Alin Gheorghiu, Dan Strătianu, Bogdan Muncaciu, Alex. Strătianu, Răzvan Amitroaei, Constantin Adam, Olina Stratin, Crenola Doroftei. Data premierei: 24 iunie 2001. (Spectacol reluat pe 14 octombrie 2001.)**

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Mediul lichid al dansului

„Styxul fluviu al morții, Lethe fluviu al memoriei... de fiecare dată apa".
George Banu

Între apă și dans asocierile vin inerent pe linia curgătoare a mișcării, atribut comun celor două medii. Spectacolul lui Mihai Măniuțiu de la Teatrul Național Cluj, realizat după eseul lui George Banu *Uitarea,* este un declarat experiment la granița dintre arte. Mihai Măniuțiu abordează un gen asimilat teatrului-coreografic în care premisa reușitei stă în viziune.



Dansul, fluidul artistic ales de regizor să întrupeze ideea, transpune în gest lupta sinelui cu imaterialitatea obsesivă a ceea ce e de uitat. O despărțire care depășește granițele voinței: uit pentru a mă regăsi întreg, păstrez cicatricea și uit pentru a nu mă lăsa înghițit

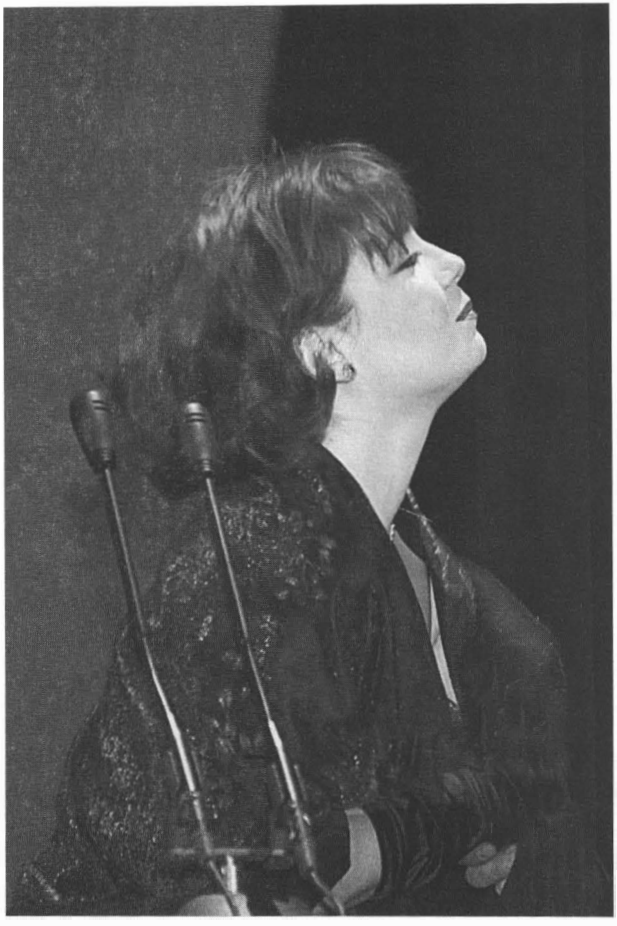
de fapte, de lucruri, de oameni... Fantoma despărțirii rămâne însă să-mi dea ocol. „Agonia albă a memoriei" este materia vâscoasă din care se naște în viziunea coregrafilor un dans nonfigurativ. A uita este un act sinonim cu salvarea. Departe de a asimila uitarea cu simptomul îmbătrânirii, George Banu preferă să vadă în ea posibilitatea individului de a conviețui cu sine și obsesiile sale. Uitarea, reversul memoriei, devine astfel un gest al acceptării. Nu doar faptele sau persoanele sunt de uitat, ci chiar instinctele (ceea ce urcă din subsolurile inconștientului) pot deveni obiectul uitării. În zona aceasta fără contururi precise, dansul, volatil prin definiție, este unica materie artistică care poate surprinde în conturul gestului această mișcare cvasi-browniană.

Coregrafii Sylvain Ground și Vava Ștefănescu au realizat ceea ce pentru Mihai Măniuțiu reprezintă teatrul coregrafic. Spectacolul este traversat de sugestii din alte montări devenite în timp obsesii artistice: nunta, moartea... La nivelul cuvântului, total lipsit de dramaticitate, soluția lecturii în scenă bruiază inutil dansul. Introducerea artificială a unui personaj, autorul însuși, este un artificiu care îngreunează percepția spectacolului saturat de simboluri. Limbajul coregrafic propus de Sylvain Groud și Vava Ștefănescu servește rupturii pe care autorul o caută și o provoacă în text. I-aș reproșa însă repetițiile care, odată depășită sugestia obsesiei, își pierd forța și consistența. Construite simetric, partea întâi și a treia a spectacolului reiau monoton secvențe în mișcare. Partea a doua, mult mai dinamică, propune personaje mai bine creionate, gesturi mai bogate în sugestie. Dezbrăcarea de instinct scoate la lumină piei concentrice, incifrate în inconștient care își găsesc expresia coregrafic.

Cu *Uitarea*, Mihai Măniuțiu ne-a provocat un bun prilej de meditație pe tema sincretismului artelor, a compatibilității de limbaj, a posibilității atingerii în real a spectacolului total. Ne-a avertizat de altfel de la bun început, atunci când și-a intitulat spectacolul *teatru-coregrafic*, asupra îndepărtării sale de mijoacele consacrate ale teatrului pe care le-a încercat și cu alte spectacole. Chiar dacă la nivelul coerenței spectacolul nu este o reușită, propunerea merită atenția. Câștigul cel mare îl au actorii, obligați să iasă din anchilozarea și manierismul unor drumuri bătătorite. Cât despre compatibilitatea limbajului coregrafic cu cel teatral, căutările continuă.

Teatrul Național Cluj – Uitarea **(L'Oubli) de George Banu, spectacol de teatru coregrafic de Mihai Măniuțiu. Coregrafia: Sylvain Groud și Vava Ștefănescu. Scenografia și costumele: Iuliana Vâlsan. Cu: Sylvain Groud, Vava Ștefănescu, Cornel Răileanu, Mihai Kiss, Eva Crișan, Cristina Cimbrea, Angelica Nicoară. Data premierei: 20 septembrie 2001.**

DINLĂUNTRUL TEATRULUI*



Emilia POPESCU

Un spectacol al regăsirii

Emoții... întâlnire neașteptată... vine Yuri Kordonsky... audiții... doar așa ne mai întâlnim și noi, toți, la un loc... discuție calmă, pasională (*à propos* de personaje) ochi în ochi... agitație benefică după o atât de lungă perioadă statică și apatică...

Silueta subțire, ochii albaștri, senini, hotărâți atrag ca un magnet după sine o întreagă echipă... Având atât de puține eșecuri în viață, nu știu să mă prefac, așa că am suferit pur și simplu, în cel mai adevărat stil cehovian, că nu fac parte din distribuție...!

Pe holuri se vorbește în șoaptă, iar pe scenă cu accent rusesc... Par o grupă de copii cuminți ce-și adoră profesorul... Copiii sunt: Rebengiuc Victor, Mălăele Horațiu, Mihuț Mariana, Petrescu Irina, Macaria Ioana, Scripcaru Cornel...

Yuri are o aură și o sclipire-n ochi care te face să-l urmezi orbește și să-i savurezi, fiecare cuvânt... Cibernetician, cu har actoricesc, talent regizoral și suflet mare, practicând un limbaj teatral în care *Emoția*, *Armonia*, *Naturalețea* sunt cuvintele de bază...

Toate rolurile pe care un actor și le dorește și nu le joacă, doar le conține, rămân asumate undeva în interior și devin povară. Nu știi cât din substanța lor se risipește în rolurile care au prins cu adevărat viață. Depășind starea de cumplită nereușită, pășesc cu emoție la unele repetiții și-mi regăsesc colegii pe scenă, cu imensă bucurie. Mă opresc, mă uit la ei: aștept mica pauză. Ne îmbrățișăm... Intru în scenă, în decor, stau pentru o clipă, mi se pune (inevitabil) nodul în gât și plec; m-am eliberat! În definitiv, eu îmi iubesc enorm colegii, nu am resentimente față de nimeni, doar că aș fi vrut să fiu și eu părtașă...

Doamne! După atâția ani de confuzii majore, de spectacolașe ridicate la rang de *spectacol*, asistăm la nașterea unui moment emoționant prin *normalitatea* actului. Și, pentru că în Cehov ne regăsim cu toții, fiecare personaj în căderea sa având bucăți din noi, evident că râsul-plânsul lui Cehov este starea primordială care se instalează în noi...

Ieșirea din tipicul personajelor, adică respectarea dorinței autorului cum că piesele sale ar fi comedii, face din spectacolul *Unchiul Vania* al Teatrului Bulandra unul al *regăsirii*. Regăsirea unui drum ce părea pierdut, drumul *marilor spectacole* al unui spațiu de legendă care este Teatrul Bulandra, regăsirea unui spectacol adevărat, încărcat de emoție precum un copac plin de fructe și dăruit cu cel mai profund respect spectatorilor ce-l așteaptă de mai multă vreme.

Vania ~ Horațiu, personaj locuit de tristețea celui ce a avut *ce rata*, dar nu și-a pierdut umorul, este absolut unic pentru că majoritatea se așteaptă să vadă un „unchiaș" obosit și acrit. *Vania* lui Horațiu mi se pare cel mai aproape de adevăr, iar noile generații de spectatori de teatru sper să se formeze și la umbra acestui fel de spectacol, acestui fel de a face teatru.

Nu sunt cronicar, nu vreau să-mi laud colegii, vreau doar să vorbesc despre fenomenul teatral dinlăuntru.

A produce emoție, a te privi în ochi, a stârni întrebări în spectator, a-l pune pe gânduri, în sfârșit, a-i produce o mare bucurie – acesta e rostul nostru. Pe care sperăm să-l onorăm în timpul unei vieți. Cei din *Unchiul Vania* o fac cu vârf și îndesat.

Le mulțumesc în numele spectatorilor. Și al meu.

*** De la primul număr al seriei noi, revista noastră a intenționat să găzduiască și articole ale interpreților. N-am prea reușit să-i convingem. Prima voluntară este talentata actriță Emilia Popescu. Îi așteptăm și pe ceilalți și pe ea să recidiveze. Deocamdată, îi mulțumesc în numele cititorilor și al meu. Florica Ichim**

MONOGRAFII TEATRALE

Constantin PARASCHIVESCU

Viața pe lângă o scândură

La sfârșitul lunii iaunarie 2001 am fost invitat la o seară omagială la „Teatrul Nottara", un spectacol de nostalgie și emoție prilejuit de aniversarea unei jumătăți de secol de existență a instituției. Întâlnirea n-a avut stofă ceremonială, ci intimă, colegială, de suflet între spectatori și actorii răsfățați de punctul privilegiat de pe harta Capitalei unde le e sediul. Amintiri depănate cu duioșie, umor, mândrie de sine și patimă pentru ființele plăsmuite cu artă pe scândura scenei.

De ce scriu despre acest spectacol acum? Pentru că de mai multe ori, de-atunci, am deschis o carte când am avut nevoie să știu ce spectacol s-a jucat într-o stagiune, ce regizor a montat o anume piesă, când a debutat un actor și cum a fost un eveniment despre care vroiam să cunosc mai multe decât îmi spunea memoria neordonată.

Cartea se numește *Viața pe o scândură,* e o mică antologie (nu chiar mică, la 248 de pagini), nu chiar „ceea ce s-ar numi o monografie", zicea autoarea, cineva care și-a trăit aici o parte din viață, „pe lângă scândură", cu treburi de secretar literar, Doina Papp.

Și cum, la alte onorabile case de muze din perimetrul cu cea mai vestită concentrare de forțe actoricești ale nației n-am ce deschide (să zicem, doar Bulandra și Mic), osteneala fostei secretare de iluzii a teatrului e parcă mai meritorie, deși normală în specificul funcției pe care a îndeplinit-o și o încununează astfel. Efortul de a scotoci prin arhive, biblioteci și memoria unora pentru a reconstitui și sistematiza ce a fost pe-aici, pe scândura magică, e un gest de reverență față de toți cei ce au slujit-o, în celebritate sau anonimat, de respect pentru o frumoasă muncă efemeră și pentru propria ei vocație, la urma urmei, pentru că s-a înhămat la o treabă la care n-a silit-o nimeni și nu știu cine, câți și cum i-au sărutat mâna că a făcut-o. „În luptă cu uitarea, câte-un nebun se încumetă, totuși, la aventură", zice Doina și n-o contrazic, dar o felicit pentru tentativă, tenacitate și rigoarea cu care a pus într-o ordine relevantă un material vast, risipit prin cotloane uitate.

„Biografia Nottara-ului (Armatei), teatru important al țării, ilustrează, s-ar putea spune, din punct de vedere al succesiunii generațiilor reprezentate aici la vârf, un compendiu de istorie în evoluția teatrului românesc", precizează autoarea. Și, într-adevăr, asemenea generații au polarizat energiile marcând epoci, pe drept cuvânt numite a *Șahului* (Ion Șahighian), a lui: *George Vraca* sau *Horia Lovinescu*, „mentori spirituali care au trasat direcții de program vizibile peste ani." Apoi, personalități care le-au dat faimă și strălucire prin inegalabile creații – George Constantin, Ștefan Iordache, Gilda Marinescu, Alexandru Repan, Camelia Zorlescu, Ștefan Radof, Dana Dogaru, Emil Hossu, Horațiu Mălăele (ca să enumăr doar câțiva) –, regizori care au semnat aici adevărate evenimente teatrale – Ion Șahighian, *Richard al III-lea*, George Rafael, *Peer Gynt* și *Scaunele*, Lucian Giurchescu, *Henric al IV-lea*, Sorana Coroamă-Stanca, *Petru Rareș*, Dinu Cernescu, *Viziuni flamande* și *Hamlet*, Mihai Berechet, *Micul infern* și *Amintirile Sarei Bernhardt*, Dan Micu, *Jocul vieții și-al morții*

și *Karamazovii*, Alexandru Dabija, *Taifun* și *Burghezul gentilom*, Dan Puric, *Costumele*, Vlad Mugur, *Doi gemeni venețieni* (ca să numesc doar o parte).

O cronologie a stagiunilor, amintiri, dedicații, turnee în străinătate și ecourile presei, dosarele cenzurii, premii, alcătuiesc un sumar care în date istorice și comentarii compun un document prețios de viață și suflet al unei instituții teatrale din zilele noastre.

Cartea s-a lansat înainte de spectacolul omagial. Apoi a fost pomenită autoarea, dar n-a urcat „pe scândură" măcar o dată, când merita. Ce ziceți, eroi ai cărții?

Teatrul extremului occident

Teatrul arădean – privire istorică (Editura Multimedia, Arad) de Lizica Mihuț și Ovidiu Cornea este o lucrare de foarte mare importanță pentru studenții facultăților de teatru, pentru teoreticieni, cât și pentru împătimiții artei teatrale.

Instrument de lucru foarte prețios, volumul oferă pe lângă datele strict legate de existența activității teatrale arădene și informații despre organizarea teatrelor în alte orașe situate în vestul extrem al țării, precum Oradea, Timișoara, Oravița sau al celor din Cluj, Iași și București.

Structurată pe capitole foarte concise, fără a redacta informația cu înfloriturii stilistice inutile, lucrarea abundă în date exacte despre devenirea în timp a teatrului arădean, justificând pe deplin formularea *privire istorică*, prezentă în titlu.

Aflăm, de exemplu, că cel mai vechi cântec însoțit de joc în părțile Aradului este consemnat de un act emis de autoritățile habsburgice în anul 1784, că primul document ce atestă prezența unei trupe teatrale în localitate este din 1787, că prima piesă cu subiect românesc a fost reprezentată în anul 1784, că prima clădire de teatru din piatră din țara noastră a fost construită aici în 1817, că la Arad se mai păstrează încă aparate electrice ce au produs efecte de ploaie, zăpadă, cer senin, curcubeu, achiziționate de la firma Siemens la începutul secolului XX și că mișcarea teatrală arădeană a beneficiat permanent de aportul unei prese militante ce a oglindit cu fidelitate și entuziasm fiecare montare.

Volumul mai cuprinde: o listă a tuturor premierelor înregistrate la Teatrul de Stat Arad timp de 50 de ani, de la primul spectacol al stagiunii inaugurale 1948–1949 cu *O zi de odihnă* de Valentin Kataev, la ultima montare a stagiunii 1998–1999 – *Moartea unui comis voiajor* de Arthur Miller; distribuțiile complete și echipele de realizatori ale fiecărui spectacol în parte, printre care i-am descoperit cu plăcere pe Ștefan Ciubotărașu, Vlad Mugur (1955), Sever Frențiu (scenograf a peste 30 de spectacole montate pe scena de la Arad), Florian Potra, Ivan Helmer, Helmut Stürmer, Alexa Visarion, Vittorio Holtier, Constantin Paraschivescu, Ștefan Oprea, Dimitrie Roman, Mihai Mădescu, Emilia Jivanov, Theodor Ciupe, Dominic Dembinski, Adrian Lupu, Constantin Codrescu, Radu Duda (actual Principe Radu de Hohenzollern-Veringen), Nicoleta Toia, Ion Mircioagă, Theodora Herghelegiu, Velica Panduru, Horea Popescu și mulți, foarte mulți alții, printre care și membrii familiei Didilescu – Olimpia, George și Florin (urmând ca în volumul al II-lea să figureze, cu siguranță, și mezina familiei, Liana), precum și fotografii de arhivă din majoritatea spectacolelor.

NOI, ÎN LUME

Ana Maria NARTI

O moralitate modernă

Un joc al dragostei, al banului, al urii; o luptă în care se dezlănțuie puterea aurului, iubirea bărbatului pentru bărbat, dragostea femeii pentru bărbat, antisemitismul încrâncenat și dorința evreului de a ucide cu mâna lui pe cel care l-a asuprit: *Negustătorul din Veneția* pus în scenă de Andrei Șerban devine un tragicomic dans al morții. Premiera a avut loc în dramaticul septembrie 2001, ca un ecou năprasnic al răzbunărilor și al voinței de distrugere.

Într-o repetiție generală am stat alături de cineva care nu înțelegea franceza și nu cunoștea decât foarte vag piesa: pentru acest spectator „pagină albă" sensul sângeros al jocului era înfiorător de limpede. Marea calitate a acestui spectacol e claritatea – o claritate sclipitoare ca o lovitură de cuțit.

O piesă de Shakespeare dintre cele mai tulburi, aparent încâlcită până la haos, plină de contradicții dure, devine pe scena de la Comédie-Française cumplit de ușor de înțeles. Problema rasismului, întrebările intoleranței nu au un răspuns astăzi după cum nu aveam nici atunci când Shakespeare a scris piesa. Fără răspuns, dar de neîndurat – așa ni se arată șirul de fapte, gânduri și reacții pe care le privim.

Spectacolul e deschis de către doi actori care joacă roluri secundare, un bărbat și o femeie, care ne arată repede, într-un tempo sacadat, pancartă după pancartă: cuvintele-cheie ale jocului ne sunt aruncate în față. Apoi începe acțiunea, discuția dintre *Antonio* este plasată într-un local de gimnastică pentru bărbați, corpuri goale ni se arată, subtonul legăturilor homosexuale e evident, dar înfățișat fără ostentație și fără nici un comentariu. *Antonio* îl iubește pe *Basanio* cu o dragoste de fapt fără speranțe și prima replică cade ca o frază grea de presimțiri amenințătoare: „Nu știu de ce sunt atât de trist".

Costumele, împrejurările, anumite expresii din traducerea lui Jean-Michel Déprats sunt de astăzi ca și anumite sublinieri din punerea în scenă (se vorbește la telefonul mobil, se lucrează pe computere, scurte replici în diferite limbi ilustrează o lume actuală a afacerilor globale). Actualizarea nu dă totuși sentimentul unei intervenții violente în text, căci jocul rapid și ușor schițat transformă acțiunea în mișcare ireală, de coșmar sau de vis trist și frumos. Decorurile geometrice, lumina și valurile de ceață care rar învăluie scena întăresc și ele senzația de vis. E clar: ceea ce vedem nu este o satiră a tranzacțiilor monetare internaționale de acum, ci o metaforă în neîntreruptă schimbare, un lanț de simboluri care se topesc unul în altul.

Cele două monoloage de adâncime ale piesei – al lui *Shylock,* în care evreul ne amintește că este om ca noi, al *Portiei* despre toleranță –, ca și noaptea de poezie amară a Jessicăi sunt punctele de mare vibrație ale spectacolului. Monoloagele sunt rostite fără tremolo sentimental, direct, ca puternice șiruri de argumente logice, expuse cu energie, „gândite" intens cu voce tare – ceea ce dă textului o forță neobișnuită. Noaptea de șoapte îndrăgostite este scăldată în amărăciune, teamă nedefinită, neîncredere.

Un cor de bărbați îmbrăcați în haine negre face un fundal viu pentru întâmplările din centru: ei sunt oameni de afaceri, fasciști, teroriști, revoluționari și anarhiști de orientare revoluționară și – în momentul unei scurte mascarade – membri Ku Klux Klan. Mișcarea rapidă a acestui grup de tineri bărbați biciuiește stările dramatice, ridică tensiunile din clipele de confruntare. Jocul amestecă astfel organic două registre: cel al farsei rapide, seci, pline de răutate și cel poetic din scenele de deschidere și închidere, din monoloage și din noaptea îndrăgostiților. Farsa este dură, brutală, poezia vibrează de uimire amară. Vedem barbaria și stupiditatea intoleranței și a violenței și ne lăsăm cuprinși de tristețe, pentru că avem tot timpul conștiința binelui, a iubirii, a împăcării. Și răul, și binele sunt tot timpul acolo, pe scenă.

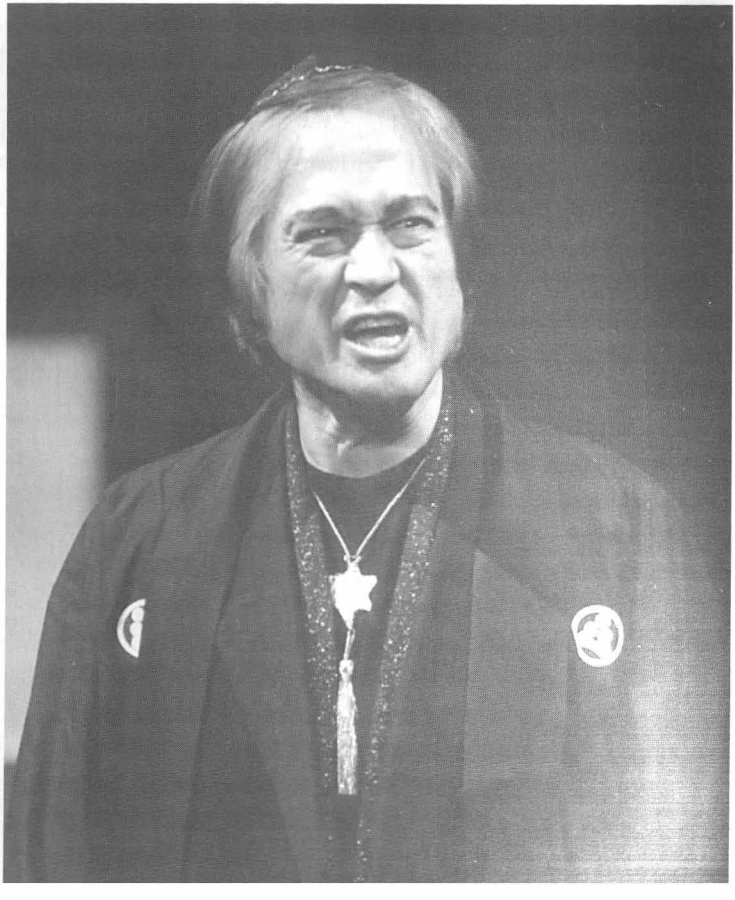
Poate că acesta și este meritul cel mai mare al spectacolului: nici un personaj nu este numai bun sau numai rău, nimeni nu este numai victimă sau numai erou,

sau numai călău. *Shylock* nu e deloc înfrumusețat de Andrzej Seroeryn: e foarte lacom de bani, e un tată brutal și răzbunător, e de neînduplecat în dorința de a-și tortura și ucide asupritorii. Cu toate acestea, el are măreție tragică în însăși neînduplecarea sa. A fost scuipat, călcat în picioare, batjocorit și face orice, sacrifică chiar banii pentru a-și învinge dușmanii, pentru a-și dovedi dreptul de a fi un om ca toți ceilalți. *Jessica* este îndrăgostită până dincolo de orice reținere, dar asta nu o împiedică de a-și jefui tatăl. *Porția* ocrotește și gândește elogiul toleranței, dar o face în primul rând pentru a-l pune la încercare și a-l prinde în capcana legilor pe *Shylock*. Până și personajele de plan doi – de pildă, servitorul *Lancelot Gobbo, Gratiano* și *prințul Marocului* – sunt făcute din amestecuri de energii și atitudini contradictorii.

De fapt, spectacolul devine un fel de lecție morală – o lecție seducător îmbrăcată în marele circ al pasiunii și al puterii distrugătoare, o moralitate modernă amintind de genul teatral medieval. Învățăm să vedem inexplicabila prostie a intoleranței. Contemplăm răul absolut, dorința distrugerii, ura – având tot timpul în față și imaginea Binelui, a iubirii și înțelegerii.

Constantin PARASCHIVESCU

Un carnaval viu



La cumpăna vremurilor, parcă se adună temele fundamentale ale omenirii, rostul vieții, destinele trestiei gânditoare, înfruntarea forțelor iraționale, antagonismele sociale, etnice, religioase, politice. La răscruce de drumuri, eroul e lumea, neliniștită, dezorientată,

neştiind încotro s-o ia şi ce poate aduce viitorul. Conflictele se acutizează, iau uneori linii incredibile, monstruoase – un braţ tăiat lui *Titus Andronicus* (de ce?), o bucată din carnea unui om pretinsă zălog pentru un împrumut (la ce bun?). Exemplele vin din Renaştere, o cumpănă a veacurilor, dar au rezonanţă astăzi cu atât mai pregnantă la o cumpănă de milenii. Tragedia le-a transfigurat în expresii revelatoare – Şerban, Purcărete, Mugur, Dabija –, comedia în tonuri de parodie tonică, animată – Cătălina, Darie, Mălăele. Şi una şi alta cu efect regenerator, optimist.

Neguţătorul din Veneţia e o piesă care le îmbină pe amândouă, mai bine zis din care se vor desprinde două filoane în creaţia shakespeareană, prin polisemie: comedii cu substrat tregic, tragedii cu elemente comice. Nici una în stare pură (ca *Zadarnicele chinuri* sau *Visul*, ca tragediile antice, de pildă). Şi, deopotrivă, îmbină unele teme fundamentale, precum conflictele rasiale, sau între două ethosuri etnico-sociale, lăcomie şi omenie, dreptate şi milă, etc. Arată până la ce cruzime poate ajunge un zaraf evreu umilit şi înscenează judecata lui fără nici o incriminare etnică sau religioasă, ci numai umană. Căci omul e pretutindeni la fel, „cu aceleaşi simţuri, patimi şi dureri". Şi, spre deosebire de Marlowe cu sângerosul Barrabas din *Evreul din Malta*, nu incită groaza tragică, ci împleteşte firul crudului fanatism pe o pânză lirică, de dragoste tinerească, şi joc ingenios, de farsă şi inteligenţă, pentru a înclina cumpăna spre armonie şi bun simţ.

Un spectacol realizat de Ion Caramitru cu o trupă japoneză, în turneu prin lume (Newbury, Rotterdam, Bucureşti, Stratford-upon-Avon, Tokio). Vesel şi dinamic, modern, occidentalizat s-a spus prin preajmă, surprinzător pentru cine se aştepta la tradiţionalele modalităţi de joc ale artiştilor din ţara soarelui-răsare. Costume negre, lejere, de balerini sau sportivi, peste care adaugă când e nevoie o pelerină, o bluză sau o manta înflorată, două mici panouri luminate şi câteva lampioane ca decor, o măsuţă, un scaun–două, cutiile pentru pretendenţii la mâna Portiei aliniate pe un covor, aduse şi duse de protagonişti când e cazul şi multă imaginaţie. Jocul începe cu un antrenament jovial al trupei cu nişte bile, exerciţii de dexteritate parcă, apoi, într-un ritm viu, porneşte povestea dragostei şi a incredibilei pretenţii cămătăreşti a lui Skylock, serios şi amuzându-se cu o fervoare neobosită, intens susţinută. Nu e îngroşată nici o trăsătură a cămătarului, nici grotescă, nici crudă, ci evoluează aproape umanizat, motivat în aberaţie, frânt de o logică superioară, a bunului-simţ. Un carnaval vioi, antrenant, cuceritor prin umor şi bucuria jocului, cu nerv şi multiple faţete de teatralitate autentică. Să-i numesc pe interpreţi, n-are rost. Se remarcă *trupa*.

Euro-Japan Theatre, Théâtre du Sygne – Neguţătorul din Veneţia **de William Shakespeare, versiune japoneză. Regia artistică: Ion Caramitru. Scenografia: Izumi Matsuoka, Michiru Fujii. Muzica: Masahiko Horokawa, Saori Kakimoto. Distribuţia: Motonobu Hoshino, Dai Ishida , Hiroshi Kawachi, Rikiya Koyama, Seiya Nakano, Yuki Nishida, Atsuko Ogawa, Sachiko Shigyo, Kazuo Tachibana, Shigehiro Tanaka, Satoshi Watanabe. Spectacol în Bucureşti: 18 octombrie 2001.**

Primire la Alger **Foto:** Tudor Predescu

Oana BORŞ

Mediterana – „Mare nostrum"

7 august, portul Brăila – punctul terminus al unei călătorii începute cu mai bine de două luni în urmă.

În tot acest răstimp, nava-şcoală „Constanţa" a fost purtătoare de mesaj în spaţiul mediteranean. Artiştii îmbarcaţi la bord au reeditat, într-un mod simbolic, avatarurile lui Ulise, o „Odisee" a timpului nostru, dar nu cale de iniţiere, ci încercare întru comunicare. Crezul lor: dorinţa de „prietenie şi fraternitate". Sunt cuvintele lui Richard Martin, iniţiatorul proiectului *Odiseea 2001* şi vicepreşedinte al Institutului Internaţional de Teatru Mediteranean, sub patronajul căruia s-a desfăşurat proiectul.

Se pare, de altfel, că întru acest spirit se derulează toată activitatea Institutului, că din această nevoie s-a născut acum 10 ani. Nevoia unor oameni ai cuvântului şi ai scenei de a se exprima dincolo de arta lor, de a refuza să fie simpli spectatori ai timpului pe care îl trăiesc. Căci societatea de astăzi, o societate a comunicării generalizate şi a pluralităţii culturilor, dă o şansă. Şansa de a fi mai umani, de a învinge nostalgia orizontului închis, securizant, puternic înrădăcinat în noi ca indivizi şi ca societate. „Din păcate – spunea directorul IITM-ului, José Monleón, prezent la sosirea vaporului în portul Brăila – astăzi locuim într-o cultură care a stabilit războiul drept principiu. Războiul personal, regional, naţional, rasist,

etnic, religios.(...) Acum, o dată cu dezvoltarea comunicării, ne permitem să ne cunoaştem, deci trebuie să profităm, nu doar pentru a ne face o piaţă mondială, aşa cum cred mulţi, ci pentru a înţelege că în realitate nu suntem în conflict. Trebuie să fim fericiţi că suntem diferiţi şi trebuie să iubim diferenţa, în ciuda întregii publicităţi care face din diferenţă un argument pentru violenţă." Descoperirea reciprocă, plecând de la diferenţele din spaţiul cultural este principiul care guvernează activitatea institutului şi care a unit artişti din 24 de ţări, ţări cu deschidere la Mediterană şi la Marea Neagră. Ei au ales teatrul ca loc de conciliere, punându-l în slujba ideii de umanitate cu tot ceea ce poate cuprinde ea: toleranţă, respect, generozitate. „Noi punem omul înaintea teatrului", spunea poetul José Mónleon.

Sub acest semn s-a desfăşurat şi *Odiseea 2001*, unul dintre cele aproape 100 de proiecte iniţiate până acum de către institut şi care a traversat drumul de la utopie la împlinire graţie colaborării dintre Teatrul Bulandra şi Teatrul Toursky din Marsilia (condus de către Richard Martin) şi a sprijinului acordat de către autorităţile române şi de către Marina Română.

Drumul artiştilor a legat, astfel, cu un lanţ al comunicării publicul din 12 ţări, public profund diferit dar, totodată, profund unit de aceeaşi aventură umană pe care o repetăm de la începuturi.

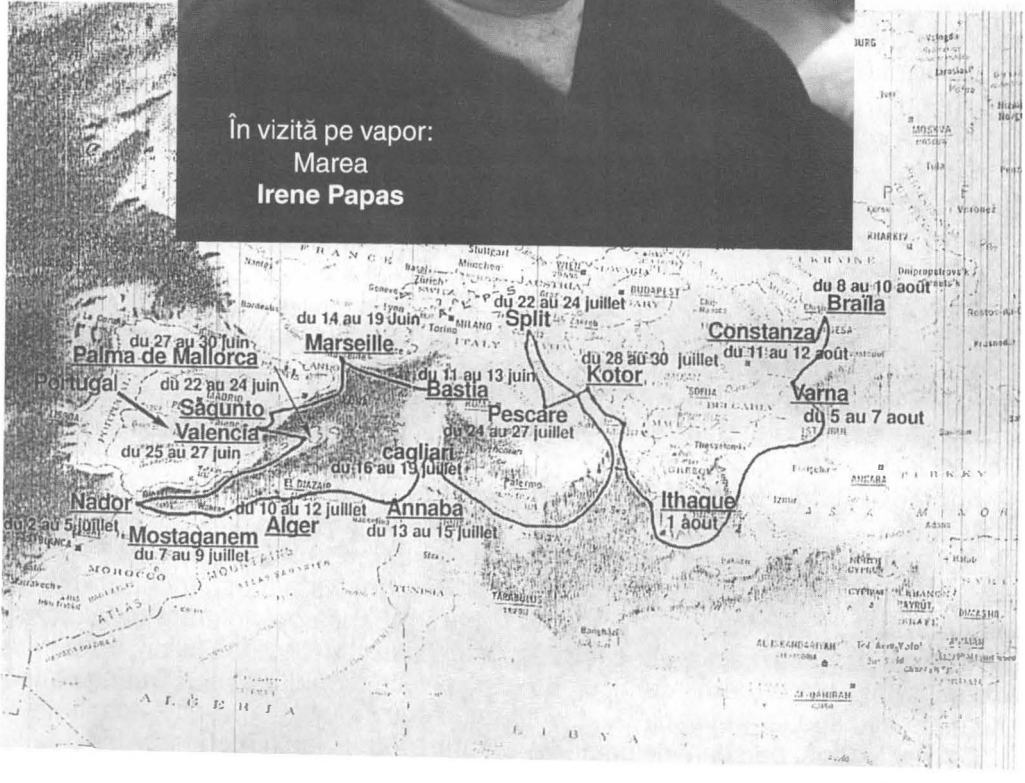
Din sudului Franţei, bântuit de mistral, „un duşman îngrozitor", au trecut în Italia, Spania şi Insulele Baleare; din nordul arab al Africii (Maroc, Alger), în încercata zonă a spaţiului ex-iugoslav (Slovenia şi Muntenegru), pentru a căuta, apoi, urmele paşilor lui Ulise pe pământul Ithacăi şi a ajunge în Marea Neagră (Bulgaria), ca, în final, să debarce pe continent, prin gurile Dunării, până la Brăila.

Filonul artistic al traseului itinerant l-a constituit spectacolul *Ulysses 2001* în regia Cătălinei Buzoianu, şi a cărui premieră internaţională a fost la Marsilia. Dacă pe afişele bucureştene, cele 6 reprezentaţii ce au avut loc înainte de plecarea pe mare, au purtat numele *Odiseei*, schimbarea de nume operată îşi găseşte motivaţia în intenţia regizoarei de a vorbi despre „permanenţa problematicii umane. Ulise traversează mileniile, prin figuri legendare, şi ele personaje multiple, de la fabulosul timp a lui Homer până în acest sfârşit de secol abstract şi impersonal." Poate pentru a aceentua acest lucru şi în numele crezului sub care au pornit, împreună cu actorii români au fost parte din spectacol şi artişti din arealul mediteraneean.

Lui *Ulysses 2001* i s-au alăturat alte două creaţii teatrale: recitalul lui Richard Martin, pe versurile poetului Leo Ferré, *Poètes vos papiers* şi *Les Gens de Couleur*, spectacol al trupei franceze „Ilotopie".

Nava „Constanţa" s-a oprit la Brăila. *Les Gens de Couleur*, *Mediterana*, spectacolul teatrului-gazdă „Maria Filotti", în direcţia de scenă a Cătălinei Buzoianu şi *Ulysses 2001* au încheiat această aventură începută pe 4 iunie şi au transformat, astfel, Brăila într-un oraş „port la mare", aşa cum orice alt spaţiu, de oriunde poate aspira a fi şi aşa cum oricine înţelege „comunicarea într-un mod uman şi profund" poate face parte din „Mare nostrum".

În vizită pe vapor:
Marea
Irene Papas



Harta periplului

DIN LUME

Irina IONESCU

Mândrie națională

Stagiunea estivală (mai–septembrie) a Teatrului Național Irlandez, fiind special destinată turiștilor prezenți la Dublin, conține spectacole exclusiv autohtone. Mândria națională a irlandezilor este astfel demonstrată și întreținută, vară de vară, într-un oraș din ce în ce mai cosmopolit.

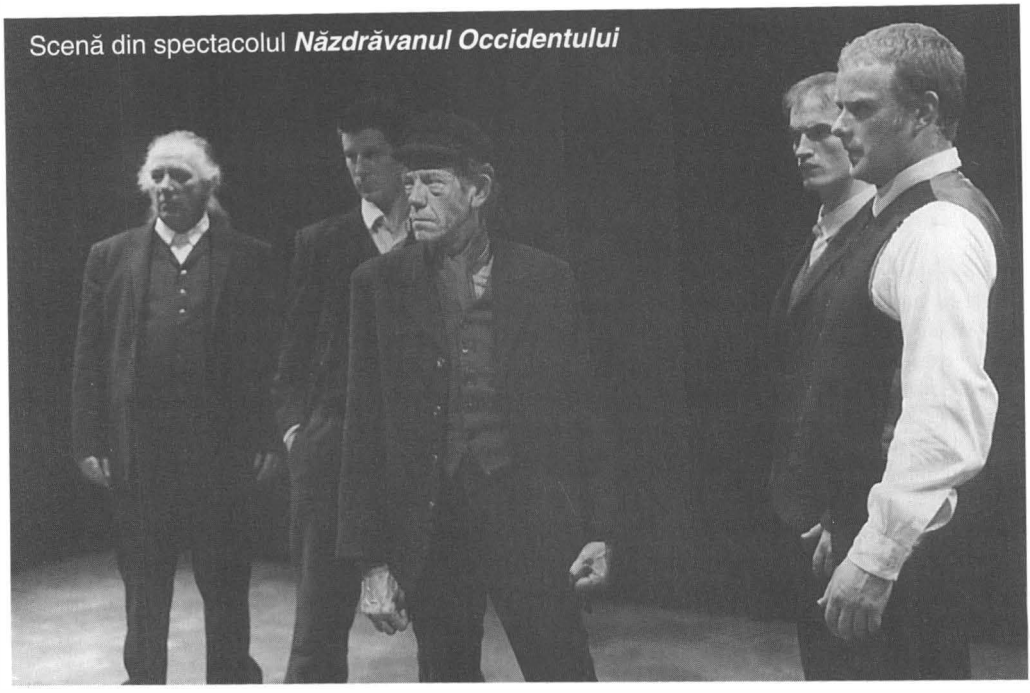
Fie că este vorba despre clasici ai dramaturgiei irlandeze precum J.M. Synge sau de autori contemporani ca J.B. Keane, piesele montate sunt alese întotdeauna după tematica pe care o propun. Miturile, tradițiile și conflictele tipic irlandeze nu au voie, așadar, să lipsească niciodată. *Năzdrăvanul Occidentului* de J.M. Synge este însă chiar cea mai completă sinteză a tuturor particularităților irlandeze: de la mitologia celtică la conflictul dintre catolici și protestanți. Structurată în trei acte, piesa – greu accesibilă din cauza puternicului dialect anglo-irlandez în care este scrisă – are la bază un fapt real petrecut în insulele Aran, unde Synge – în căutarea proprie-i identități – s-a retras la un moment dat al carierei sale. Un bărbat din ținutul Connaught, care își omorâse tatăl într-un moment de furie, a fost ascuns pe insule de urmărirea autorităților engleze care vroiau să-l defere justiției. În cele din urmă, fugarul a fost ajutat să se îmbarce spre America.

Mutând însă desfășurarea acțiunii pe coasta de vest a Irlandei, într-o zonă mult mai civilizată decât insulele Aran, Synge satirizează din plin reacția neadecvată a comunității tăinuitoare, comicul de situație abundând la tot pasul.

Christy Mahon, personaj de comedie cu trăsături romantice, este tratat ca un „erou al lumii occidentale" atâta timp cât se crede că și-ar fi omorât propriul tată. Când se dovedește însă a fi doar un lăudăros și nimic mai mult, pierde ajutorul avut inițial, nerămânându-i altceva de făcut decât părăsirea ținutului.

În regia lui Niall Henry, spectacolul este unul realist cu ușoare accente naturaliste în înfățișarea personajelor și tuse simbolice – elemente de decor, folosirea luminii scenice. Toți interpreții sunt foarte puternici și foarte expresivi, cu voci bine cultivate, capabile să acopere toate nuanțele textului, dar complet deficitari la capitolul mișcare scenică, motiv pentru care se creează, de multe ori, momente ușor ridicole prin nesiguranță, stridență sau agitație nejustificată. Observația este perfect valabilă și pentru membrii distribuției celui de-al doilea spectacol jucat vara la Naționalul dublinez – *Big Maggie* de J.B. Keane, în regia lui Garry Hynes. Big *Maggie,* mamă a patru tineri, proaspăt văduvă este nevoită să se descurce singură cu obligațiile unei ferme și ale unui magazin. Figură complexă, nedispusă să facă compromisuri, *Maggie* se gândește, în primul rând, la securitatea propriei persoane, preferând să-și îndepărteze, rând pe rând, copiii decât să-i alinte ipocrit. Îi confruntă cu realitatea crudă a Irlandei, obligându-i în acest fel să se maturizeze și să supraviețuiască.

Personaj malițios, încăpățânat și libertin, *Big Maggie* oferă o partitură de excepție actriței Marie Mullen, înzestrată cu o voce formidabilă și extrem de bună în scenele declamative, deși gesturile îi sunt brutale fără intenție și inestetice până într-acolo încât devin caraghioase.


Scenă din spectacolul ***Năzdrăvanul Occidentului***

Textele irlandeze au prioritate

- Teatrul Național Irlandez a fost fondat în 1903 de W.B. Yeats, Lady Augusta Gregory și J.M. Synge, sub patronajul Anniei Horniman;
- prima clădire a teatrului, distrusă într-un incediu în 1951, a fost deschisă la 27 decembrie 1904;
- actualul sediu al teatrului (inaugurat la 18 iulie 1966) are în componență două săli: The Abbey (scenă italiană, sală cu o capacitate de 628 de locuri) și Peacock (sală studio, 157 de locuri, multifuncțională – destinată în special producțiilor realizate de tineri scriitori și regizori);
- Peacock a fost deschis în 1924 cu ajutorul unei subvenții pe care statul o acordă de atunci în fiecare an Teatrului Național Irlandez;
- în prezent acest sprijin financiar este primit sub forma unei donații prin intermediul Consiliului Artelor din Irlanda/*An Chomhairle Ealaion;*
- teatrul este condus de un consiliu executiv format din trei persoane – Ben Barnes (director artistic), Richard Wakely (managing director) și Martin Fahy (general manager);
- programul artistic al teatrului conține patru puncte principale: promovarea și dezvoltarea dramaturgiei irlandeze contemporane, păstrarea în memoria publicului a textelor irlandeze deja existente, prezentarea capodoperelor dramaturgiei universale și asigurarea permanentă a calității teatrului irlandez prin organizarea de *workshop*-uri și stagii destinate perfecționării tuturor celor implicați în realizarea unui spectacol – de la actori la tehnicieni;
- în cadrul programului educațional sunt organizate în fiecare vară cursuri gratuite de artă teatrală, conduse de angajații și colaboratorii teatrului (scriitori, actori, regizori, animatori); cursurile sunt destinate tuturor vârstelor și preocupărilor: teatrul ca mijloc de aprofundare a istoriei Irlandei (pentru copiii cu vârste cuprinse între 10 și 12 ani), teatrul ca mijloc de dezvoltare a personalității, de la text la spectacol sau în *bucătăria teatrului* (urmărirea unei producții de la prima lectură la premieră), integrale de dramaturgie (Tom Murphy, în această vară) etc.;
- secretariatul literar al teatrului organizează cu ocazia fiecărei premiere discuții cu publicul la care sunt invitați să participe scriitori, regizori, producători, istorici, ziariști etc.;
- tot secretariatul literar publică periodic antologii conținând piesele jucate în premieră pe scena teatrului și nepublicate înainte, multe dintre ele comandate special pentru a fi reprezentate aici.

Edinburgh 2001

- În fiecare vară, capitala Scoției găzduiește șase festivaluri de anvergură internațională: **International Edinburgh Festival** (12 august–1 septembrie), **Festival Fringe** (5–27 august), **International Film Festival** (12–26 august), **International Book Festival** (12–26 august), **International Jazz & Blues Festival** (27 iulie–5 august) și **Military Tatoo** (3–25 august);
- două dintre aceste șase festivaluri sunt dedicate artelor spectacolului: International Edinburgh Festival (unul dintre cele mai bune festivaluri din lume, prezintă spectacole atent selecționate astfel încât oferă întotdeauna garanția calității) și Festival Fringe (potrivit *Cărții recordurilor*, cel mai mare festival de artă din lume, deschis tuturor companiilor/artiștilor care au suficiente resurse financiare pentru a-și prezenta, pe cont propriu, producțiile);
- programul Festival Fringe a cuprins, ca în fiecare an, spectacole dintre cele mai diverse: de la *Medeea* lui Euripide la *Artaud în țara minunilor* (scenariu original) și de la *Micul prinț* de Antoine de Saint-Exupéry la *Puppetry of the Penis*, spectacol exclusiv pentru adulți, inspirat de străvechi tehnici australiene origami cu organe genitale;
- o componentă importantă a Festival Fringe au constituit-o și în acest an spectacolele de stradă menite, în general, să atragă turiștii spre spațiile de joc cu case de bilete la intrare;
- anul acesta au participat la Festival Fringe artiști din aproape toate țările lumii: Singapore, Nepal, India, Costa Rica, Nigeria, Canada, Georgia, Polonia etc.;
- în ciuda cosmopolitismului, se pare totuși că jumătate din numărul total al biletelor au fost cumpărate de locuitorii Edinburghului, Anglia și Țara Galilor asigurând doar 20% din vânzări, în timp ce restul Scoției (Glasgow și Coasta de Vest) nu au însumat mai mult de 15% din numărul total al spectatorilor; dintre străini, cei mai receptivi au fost nord-americanii, germanii, italienii și spaniolii;
- se poate spune că România a fost reprezentată de... Eugen Ionescu: *Cântăreața cheală* a fost jucată, la Edinburgh, de membrii trupei Asylum Theatre Company;
- Consiliul Britanic a invitat la Festival nu mai puțin de 250 de producători de teatru din întreaga lume pentru a vedea și, eventual, selecționa pentru alte manifestări sutele de spectacole existente în program;
- obișnuiții Festivalului au observat însă că anul acesta, comparativ cu edițiile trecute, numărul vizitatorilor a fost mult mai redus; două dintre cauzele acestei stări de fapt se pare că au fost maladia vacii nebune și vremea nefavorabilă (temperaturi scăzute, foarte multă ploaie și uneori, chiar ceață).

Clasic = universal

Una dintre noutățile absolute ale Edinburgh International Festival 2001 a reprezentat-o prezența Burgtheater-ului vienez (Vaticanul lumii teatrale, cum este supranumit, unul dintre cele mai mari teatre din lume, în orice caz, cel mai bun teatru în spațiul țărilor de limbă germană), aflat pentru prima oară în turneu în Marea Britanie.

Pescărușul lui Cehov a fost așteptat aici cu foarte multă curiozitate, deoarece a reprezentat – cel puțin la nivelul textului – una dintre puținele apariții clasice din Festival.

Anul acesta, selecția spectacolelor s-a făcut ținându-se cont pe lângă valoarea în sine a producțiilor și de eclectismul lor. S-a dorit astfel demonstrarea diferențelor din ce în ce mai greu de făcut între diversele genuri ale artelor spectacolului.

În viziunea vieneză asupra lui Cehov nu există indicii clare în spectacol cu privire la timpul și la locul desfășurării acțiunii, personajele poartă costume ce caracterizează pe lângă perioada de început a secolului XX și eleganța

boemă a anilor '50 și neglijența în vestimentație a zilelor noastre, deși, în sfârșit, nimeni nu se sfiește să-și ia ceva de băut dintr-un... frigider.

Luc Bondy, regizorul spectacolului, evită falsitatea patosului și pare să nu cunoască celebrul *alb cehovian*, concentrându-se exclusiv asupra realismului situațiilor, pe care le redă cu foarte multă scrupulozitate. Este fidel stărilor de spirit – melancoliei și bucuriei maladive pe care le descoperă în latura absurdă a ființei umane.

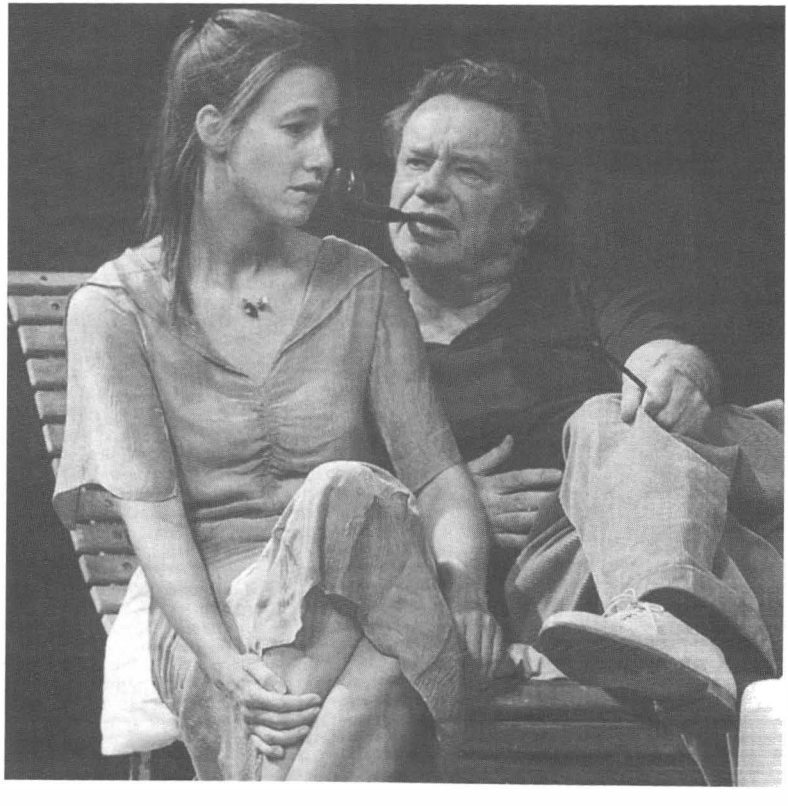
S-a spus, de multe ori, că eroii lui Cehov nu se ascultă unii pe alții, că vorbesc doar pentru a umple tăcerea, că se plimbă în jurul propriului vis, neavând nici un obiectiv. Bondy merge însă mai departe și demonstrează că personajele care rămân închise permanent în interiorul egoului lor sunt prin esență comice, în timp ce capacitatea de a produce schimbări este de natură tragică.

Conform declarațiilor regizorului, accentul cade, în spectacol, pe trei teme distincte. Este vorba despre dificultatea personajelor de a diferența realitatea (viața) de artă, de hiatusul existent între generații (exprimat prin prezența cuplurilor nepotrivite din cauza vârstei) și de acțiunea din spatele scenei, așa numitul extratext.

Pescărușul lui Bondy este construit, în plus, cu foarte multă atenție pentru detalii de ordin vizual – cadre scenografice și mișcări studiate ale actorilor din distribuție.

Viziunea regizorală este, din fericire, pe deplin susținută de un ansamblu de 13 interpreți foarte puternici, avându-i drept capete de afiș pe Gert Voss (*Trigorin*), Jutta Lampe (*Arkadina*) și Johanna Wokalek (*Zarecinaia*), astfel încât se poate afirma că producția nu are voie, în mod normal, să lase vreun spectator indiferent.

Johanna WOKALEK și Gert VOSS



Vești (din lume)

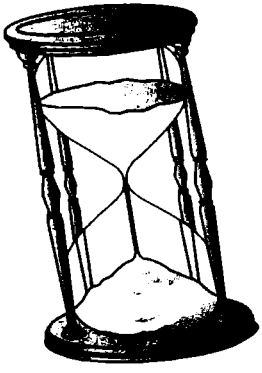
- Începând din acest an, Festivalurile teatrale berlineze își inaugurează activitatea sub o nouă conducere în persoana Intendantului Joachim Sartorius și într-o clădire proprie, afectată acestui scop, „Casa festivalurilor berlineze" cum a fost rebotezată vechea „Freie Volksbühne" cu o capacitate de peste o mie de locuri. O dată cu reamenajarea clădirii și a imensei scene cu scopul de a fi utilizată, după caz, și pentru desfășurări de mai mică amploare, a fost elaborat și programul viitoarelor manifestări teatrale internaționale ce vor avea loc în capitala Germaniei. Tendința este surprinderea și promovarea noului în evoluția artei teatrale. Selecția spectacolelor ce vor fi invitate la festivaluri o va face un juriu mai tânăr și mai numeros ca în trecut. Într-o primă etapă festivalurile vor găzdui, ca emisari ai culturilor străine, reprezentații teatrale suedeze (2001) și spectacole spaniole (2002) ca apoi să se înscrie tematic: „Berlin-Moscova în a doua jumătate a noului secol" (2003) și „Descoperirea (sau redescoperirea) Eu-lui" (2004), manifestări concepute ca foruri de dezbatere, de cunoaștere și de autocunoaștere.

- LINNATEATER este cel mai neobișnuit edificiu teatral din Europa, poate din lume, și se află la Tallin. În centrul cartierului vechi al capitalei Estoniei, cartier renovat sub auspiciile UNESCO-ului în toată splendoarea sa din trecut și aflat, ca și Potsdam sau Taj Mahal, sub protecția acestuia, trei impozante reședințe din Evul Mediu au fost transformate într-un teatru și asta în modul cel mai original. În exterior, fațadele clădirilor alipite și-au păstrat neschimbat aspectul lor originar. În interior însă, din poduri până în subsoluri, s-a construit un labirint de culoare, scări, platforme, trepte ce leagă între ele șapte săli de joc (între 20 și 200 de locuri), astfel încât fiecare ușă care se deschide, la toate nivelurile, să dea spre o scenă. Nu lipsesc nici încăperile adiacente rezervate birourilor, garderobelor, micilor restaurante și baruri inclusiv unei saune. Linnateater, condus din 1992 de Elmo Nüganen, – regizor și actor – are renumele celei mai bune instituții artistice a genului din Estonia, un teatru cunoscut și invitat în străinătate. La începutul acestui an, ansamblul din Tallin a prezentat la Staatstheater din Stuttgart două piese în regia lui Elmo Nüganen. *Platonov sau pianina mecanică* – prelucrare a cineastului rus Nikita Mihalkov după propriul scenariu de film vizionat cu zeci de ani în urmă și în țară. Intitulată *Piano mécanique,* piesa s-a jucat în trecut și la Paris, cu Marcello Mastroiani

în rolul lui *Platonov,* regia semnând-o Nikita Mihalkov. Cea de-a doua lucrare dramatică vizionată la Stuttgart a fost *Clavigo* de Goethe. Cu ocazia turneului, la teatrul-gazdă s-a făcut și lectura scenică a piesei *Podul* de Jaan Tätte, actor al teatrului și dramaturg cunoscut peste hotarele Estoniei. Ca planuri de viitor, Elmo Nüganen își propune realizarea unui spectacol în aer liber (încă o scenă în curtea teatrului), anume o dramatizare proprie a romanului *După 20 de ani* de Alexandre Dumas. Cele nouă teatre de stat, o operă, un număr de teatre independente sunt vizitate anual de circa 800.000 de spectatori, totalitatea locuitorilor Estoniei fiind de 1.500.000.

❑ Igor Bauersina (n. 1964), dramaturg și regizor elvețian, este un profesionist multimedia. Arhitect cu birou propriu la Zürich, este în același timp muzician (saxofon) și conduce formația „Recrash W" cu CD-uri răspândite în lume. Începând cu anul 1989, a realizat diverse filme experimentale cu durata între nouă și 120 de minute. La Zürich patronează o mică trupă off cu care dă spectacole pe diverse scene. Din cele zece piese regizate până în prezent nouă îi aparțin. La începutul acestui an a pus în scenă la Schauspielhaus din Düsseldorf cea mai nouă piesă a sa, *Norway today,* lucrare scrisă la cererea teatrului și interpretată de doi tineri actori düsseldorfezi. Autorul aduce pe scenă lumea adolescenților, crescuți în ambianța Internetului, a computerului, a aparatului de filmat, corolare de neseparat ale vieții lor cotidiene. Eroii piesei, un tânăr și o tânără cărora din copilărie nu le-a lipsit nimic, se întâlnesc pe calea Internetului cu scopul de a se sinucide împreună aruncându-se într-un fiord norvegian, ca apoi, din fericire, într-o singură noapte, ei să-și găsească drumul înapoi spre viață. Cu un citat „furat", cum mărturisește autorul, de la Cioran, eroina recunoaște absurditatea aruncării în gol, fără ca aceasta să însemne, însă, că tânăra generație ar fi depășit descumpănirea în căutarea rațiunii de a trăi. Ca o declarație de credință poate fi luată fotografia aflată în preajma mesei de lucru a dramaturgului, fotografie ce reprezintă pe cei trei gânditori-artiști români celebri: Ionescu, Eliade, Cioran.

Margareta ANDREESCU



CALENDAR TEATRAL

Noiembrie

5 noiembrie – Actorul român de teatru şi film **Constantin Codrescu** împlineşte 70 de ani (vezi textul referitor la sărbătorirea sa, în corpul revistei).

11 noiembrie – 210 ani de la naşterea prozatorului şi dramaturgului maghiar **Katona József** (m. 16 aprilie 1830). Tragedia sa *Banul Bánk* (1821), inspirată din istoria medievală a Ungariei şi dedicată luptei patrioţilor maghiari pentru independenţa ţării, operă impresionantă prin construcţie şi tensiune dramatică, a fost considerată cea mai importantă dramă naţională a Ungariei. Anterior acestei creaţii, Katona a semnat adaptări şi traduceri de melodrame, romane istorice şi sentimentale.

17 noiembrie – 100 de ani de la naşterea actorului, regizorului şi profesorului de actorie american de origine austriacă **Lee Strasberg** (m. 17 februarie 1982). În 1931 a înfiinţat la New York trupa avangardistă Group Theatre, la care a lucrat până în 1937. Din 1948 a condus cunoscutul Actors' Studio din New York, fiind un neobosit căutător de noi talente actoriceşti. A fost influenţat de metoda stanislavskiană de lucru cu actorii.

21 noiembrie – 190 de ani de la moartea prozatorului şi dramaturgului german **Heinrich von Kleist** (n. 18 octombrie 1777), întemeietorul nuvelei germane. Opera sa de puternică tensiune tragică, generată de conflictul între adevărul lăuntric şi realitatea evenimentelor exterioare, opune armoniei clasice pasionalitatea şi demonia romantică (dramele *Penthesilea* şi *Bătălia lui Arminius*, 1808; *Käthchen din Heilbroon* şi *Prinţul de Homburg*, 1810). A scris şi comedii de caracter şi situaţie, dintre care se remarcă *Amphitryon* (1807) şi *Ulciorul sfărâmat* (1811), ultima fiind considerată o capodoperă a literaturii dramatice universale.

26 noiembrie – 105 ani de la naşterea actorului român de teatru şi film **George Vraca** (m. 17 aprilie 1964). Încă din 1919, George Vraca s-a impus

pe prima scenă a țării prin creațiile sale dramatice exprimate în registrul complex al unui stil de joc precumpănitor romantic. Datele fizice armonioase, ca și dicția ireproșabilă, l-au transformat într-un interpret de excepție al teatrului românesc și universal. A fost un neîntrecut tălmăcitor al partiturilor shakespeariene din *Romeo și Julieta*, *Hamlet*, *Richard al III-lea*, cărora le-a insuflat patetism dramatic și sensul unei tulburătoare sensibilități moderne. Grație talentului și fotogeniei cu totul deosebite s-a remarcat și în filme (*Datorie și sacrificiu*, *Lia*, *Televiziune*, *Se aprind făcliile*, *Tudor*).

Decembrie

7 decembrie – 200 de ani de la nașterea dramaturgului și actorului austriac **Johann Nepomuk Nestroy** (m. 25 mai 1862). Supranumit „Aristofanul vienez", Nestroy a scris feerii, parodii, farse, vodeviluri și comedii de o vervă satirică mușcătoare, în tradiția scenei vieneze (*Spiritul rău Lumpazivagabundus*, 1833; *La parter și la primul etaj*, 1838; *Vrea să-și facă cheful*, 1842; *Sfâșiatul*, 1844; *Libertate la Târgul Cucului*), cultivând poanta, calamburul, echivocul.

11 decembrie – 200 de ani de la nașterea dramaturgului german **Christian Dietrich Grabbe** (m. 12 septembrie 1836). Grabbe a fost, alături de G. Büchner, un exponent important al dramei realiste germane din secolul al XIX-lea. A scris piese de factură romantică și cu accente satirice (*Don Juan și Faust*, 1827), orientate ulterior spre o viziune realistă și violentă, în care forțele istoriei și mișcările maselor umane hotărăsc inexorabil destinele eroilor (*Napoleon sau Cele o sută de zile*, 1831; *Hannibal*, 1835). Este revendicat de expresioniști ca precursor.

– 30 de ani de la moartea actorului român **Miluță Gheorghiu** (n. 1897 la Iași). Cunoscut mai ales prin rolurile în travesti din comediile lui V. Alecsandri (seria *Chiriților*), Miluță Gheorghiu a reînviat școala moldovenească de comedie prin încercarea tuturor modalităților de comic, de la jocul pur al mascaradei la clasicitatea molierească, de la dezlănțuirea de carnaval la grotescul elaborat, de la caricatură la parodie.

16 decembrie – 120 de ani de la nașterea comediografului român **I. Valjan** (m. 29 aprilie 1960). Dotat cu un subtil spirit de observație și plin de vervă, Valjan s-a specializat în piesa de un act, fără intrigă stufoasă, susținută doar de o conversație delicată (*Ce știa satul*, 1912; *Nodul gordian*, *Lacrima*, 1920; *Fata morgana*, 1927). Cele mai multe dintre lucrările sale dramatice au fost puse în scenă în perioada interbelică, unele constituindu-se într-o satiră vioaie la adresa oamenilor de afaceri

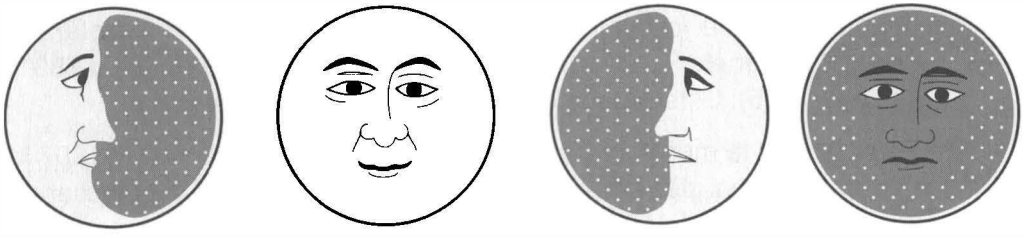
și a politicienilor vremii (*Generația de sacrificiu*, 1935), altele relatând tulburătoare procese de conștiință (*Lumina*, 1921) sau dezbătând probleme etice (*Vedenia*, 1932).

22 decembrie – 155 de ani de la inaugurarea **Teatrului cel Mare** din Iași cu spectacolul *Clarisse Harlow* de Clairville și Guillard, reprezentație prezentată de o trupă franceză.

24 decembrie – 210 ani de la nașterea dramaturgului francez **Augustin-Eugène Scribe** (m. 20 februarie 1861). A scris singur și în colaborare peste 400 de piese și libretе de operă și operetă. Lucrările sale au fost remarcate datorită tehnicii dramatice caracterizate prin intriga ingenioasă și acțiunea bine condusă, lipsită însă de adâncime psihologică (*Pretendent fără voie*, 1810; *Bertrand și Raton*, 1833; *Paharul cu apă*, 1840; *Un lanț*, 1841; *Adrienne Lecouvreur*, 1849).

27 decembrie – 185 de ani de la primul spectacol în limba română: ***Mirtil și Hloe*** de Florian (dramatizare după S. Gessner). Reprezentația, jucată de diletanți îndrumați de Gh. Asachi, a avut loc la Iași, în casele hatmanului Costache Ghica.

Corina GUGU
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"



INFO UNITER

❖ **Saloane culturale** – coordonator Sorana Coroamă Stanca

- *24 septembrie:* „Limba română – în literatură, pe scenă şi pe stradă"; au vorbit: actriţa Olga Delia Mateescu, conf. Univ. Aurelia Bălan Mihailovici, regizoarele Theodora Herghelegiu şi Alice Barb şi actorul George Ivaşcu.
- *23 octombrie:* „Întâlnire cu Florin Piersic" la care au participat tineri actori si regizori
- pentru lunile *noiembrie* şi *decembrie* vor fi fixate datele (de regulă ultima luni din lună) ca şi temele întâlnirilor culturale la începutul lunii noiembrie.

❖ **Proiectul clinic CLOWN** – are caracter permanent şi se derulează în parteneriat cu organizaţia Clinic Clown Olanda, funcţionând pe parcursul stagiunii teatrale. Prin acest proiect, UNITER şi-a propus să sprijine, cu mijloace specifice teatrului, refacerea copiilor bolnavi, contribuind astfel la reintegrarea lor treptată în viaţa normală. CLINIC CLOWN implică activitatea a 6 profesionişti în spitale pediatrice (perioada octombrie – decembrie, la Spitalul Grigore Alexandrescu) din Bucureşti, activitatea bazându-se în principal pe lucrul la patul copilului *spitalizat*. Impactul pozitiv asupra copiilor este remarcabil, ţinând cont de evaluările periodice ale cadrelor medicale, observatori permanenţi ai proiectului.

❖ **Casa Artiştilor** – În perioada septembrie–decembrie 2001, la Casa Artiştilor continuă activităţile curente de acordare de servicii pentru artiştii pensionari şi se desfăşoară acţiuni legate de identificarea de noi surse de finanţare. O echipă alcătuită din artişti şi personal al programului au conceput două proiecte de educaţie prin artă destinate fondului Acces.

Unul dintre proiecte este continuarea activităţii de teatru în şcoli, unde actori vârstnici propun profesorilor diriginţi o nouă formă de lucru cu elevii, folosind exerciţiile şi improvizaţia de teatru pentru a aborda subiecte dificile din viaţa şcolii şi pentru a realiza un dialog detensionat despre realitatea inconfortabilă care de obicei este „ascunsă sub covor". Al doilea proiect este adresat tuturor membrilor Casei Artiştilor şi are ca obiectiv să stimuleze viaţa artistică a acestora prin organizarea unor ateliere de creaţie care ne propunem să se materializeze într-o expoziţie şi un spectacol de teatru şi 5 numere din revista Casei Artiştilor.

Deşi fondurile disponibile sunt foarte mici, UNITER a reuşit să organizeze în această toamnă o excursie pentru acei dintre membrii Casei Artiştilor care se pot deplasa şi la începutul lunii noiembrie se reiau sărbătoririle zilelor de naştere.

Au început repetiţiile la noua producţie de teatru. Proiectul este deosebit de ambiţios, întrucât actorii doresc să folosească ultimele lor experienţe şi tehnici

învățate în cadrul proiectului de educație prin teatru pentru a realiza un spectacol original despre condiția artistului „la pensie" în zilele noastre.
În parteneriat cu Primăria Municipiului București, artiștii pensionari s-au bucurat de acțiunile programului din „Săptămâna bunicilor".

❖ În perioada octombrie–decembrie se va definitiva proiectul **Voci Tinere**, proiect care se va derula în parteneriat cu Societatea Română de Radiodifuziune–Departamentul Literatură Artă și Științe Politice și care va promova o emisiune săptămânală de recitaluri din opera lui I.L.Caragiale, recitaluri susținute de tineri artiști. Acest proiect va începe în ianuarie 2002 și constituie o continuarea a Galei Tânărului Actor – Mangalia 2001.

❖ **Septembrie – octombrie**

- **propuneri pentru modificarea proiectului de Lege a Instituțiilor publice de spectacol,** care parțial au fost acceptate de inițiatori.
- **masă rotundă** cu directorii Instituțiilor de spectacol din țară pentru a discuta pe marginea **propunerii legislative privind instituțiile publice de spectacole și concerte**, text elaborat de Comisia pentru cultură, arte, mijloace de informare în masă la nivelul Parlamentului României, Camera Deputaților. Au fost prezenți reprezentanți ai Comisiei de cultură de la Camera Deputaților.

❖ **UNITEXT – Editura UNITER**

- 1 octombrie: s-a anunțat deschiderea concursului de **dramaturgie „Cea mai bună piesă a anului".** Juriul va anunța piesa câștigătoare la sfârșitul lunii februarie 2002, iar Editura UNITEXT o va publica într-un volum lansat la Gala Premiilor UNITER. Concursul, premiul și editarea piesei sunt finanțate de Fundația Principesa Margareta a României.
- Finalizarea Anuarului Teatrului Românesc pentru stagiunea 2000–2001.
- 2 noiembrie: întâlnire dedicată dramaturgului Nicu Horodniceanu, prilej cu care criticul de teatru Marian Popescu va prezenta volumul *Teatru 2,* publicat de UNITEXT la un an de la dispariția scriitorului.

❖ **Centrul ITI – Centrul OISTAT**

- Organizarea deplasării spectacolului *Bizarmonia,* muzica de Nicolae Brânduș, regia – Alexandru Tocilescu, coregrafia – Raluca Ianegic la Atelierul (Workshop) Internațional de Teatru Muzical – a șaptea ediție, care va avea loc la München, în perioada 15–19 decembrie 2001, organizat de Centrul German al ITI.
- Iuni, 5 noiembrie, aniversarea unui centenar de la nașterea scenografului **Alexandru Brătășanu** – la sediul UNITER, eveniment organizat în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici.

- 18 octombrie – Organizare turneu şi **Conferinţă de presă** cu prilejul prezentării la Bucureşti a **trupei Theatre du Sygne** din Japonia, cu spectacolul *Neguţătorul din Veneţia* de William Shakespeare, în regia lui Ion Caramitru. Au participat producătorul spectacolului Seiya Tamura , preşedintele – EURO JAPAN Theatre Foundation, regizorul şi actorii trupei.

- Au început pregătirile pentru Festivalul Naţional de Teatru. UNITER, alături de Ministerul Culturii şi Cultelor şi Primăria Municipiului Bucureşti, este coorganizator pentru acest eveniment teatral de maximă importanţă în peisajul cultural românesc.

- În această perioadă, UNITER a sprijinit organizarea următoarelor evenimente:
  - Festivalul de Teatru Scurt de la Oradea;
  - Aniversarea a 30 de ani de existenţă a Teatrului Naţional Timişoara;
  - Zilele filmului italian – în parteneriat cu Institutul Italian de Cultură;
  - Producţia Spectacolului „Sunteţi în direct cu Torquemada", regia Theodora Herghelegiu, Compania La Taica;
  - Comemorarea regizorului Vlad Mugur;
  - Întâlniri Revista *Scena*;
  - Sprijin financiar Revista *Teatrul azi*;
  - Sprijin financiar şi logistic în organizarea turneului Spectacolului *Made in Romania,* producţie a Centrului Cultural European şi Asociaţiei Culturale *Pass par Tout;*
  - Pregătirea Programului de rezidenţe artistice în România şi în Europa, pentru perioada 2002– 2004 , program care se derulează în parteneriat UNITER, Ministerul Culturii şi Cultelor şi Asociaţia Franceză – *Pepiniere Europene pentru Tineri Artişti;*
  - Pregătirea programului de rezidenţe la Avignon pentru câştigătorii ediţiei 2001 de la Gala Tânărului actor, program care se va derula în parteneriat cu asociaţia Culturală Ecumest.

- S-au acordat ajutoare materiale pentru artiştii pensionari cu probleme grave de sănătate.

- Începerea tratativelor cu compania PORT Computer pentru deschiderea unei pagini web cu informaţii despre toate teatrele din ţară. Informaţiile se vor concretiza în programul săptămânal al teatrelor, fotografii din spectacole, sinopsisurile spectacolelor din repertoriu, distribuţiile, preţul biletelor, modalitatea de procurare a biletelor, facilităţi pentru procurarea biletelor, anunţarea premierelor etc.

Revista TEATRUL AZI

a publicat ca supliment în seria

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC:

La vorbă cu VLAD MUGUR

Ursit scenei: MIHAI POPESCU

El, vizionarul: AURELIU MANEA

Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU

În pregătire:
PETRE SAVA BĂLEANU

Volumele pot fi procurate în teatre, holul Teatrului NOTTARA, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a., precum și prin numărul de telefon al redacției (666 34 52)

Dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei de specialitate *„Teatrul azi"*, puteți să vă abonați pentru anul 2002 la

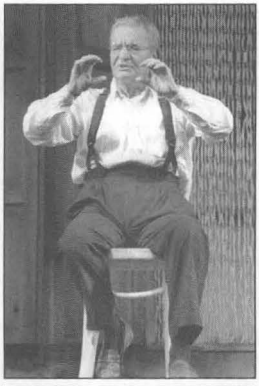
TREZORERIA STATULUI – Sector 1, Cont 500 395 26662

sau la telefoanele:

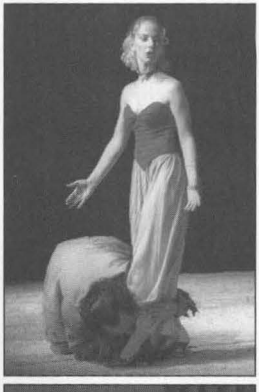
666 34 52 (tel./fax) și 092 455 954 – Florica ICHIM
789 74 78 și 093 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

Coperta I: *Radu BELIGAN*
în „Tache, Ianke și Cadâr"
Foto: Florin Biolan



Coperta II: *Ileana OLTEANU*
în „Jocul dragostei și al întâmplării"
Foto: Florin Biolan



Coperta III: *Tania PODA și George IVAȘCU*
în „Amanții însângerați"
Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Scenograful Helmut STÜRMER*
Foto: Forin Biolan

SUMAR

1 Festivalul Național de Teatru

19 George Banu – *Zidul crăpat al limbilor*

23 Festivaluri, Gale, Sărbătoriri

59 Memoria teatrului: Marietta Sadova, Vlad Mugur, Dan Jitianu

82 Spectacole

123 Noi, în lume: Andrei Șerban, Ion Caramitru, Cătălina Buzoianu

130 Din lume

136 Calendar teatral

139 Info UNITER

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 11–12/2001
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI
Maria HASCHI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București
ROMÂNIA
Coresi S.A.
Sistemul calității certificat SR EN ISO 9001

1 Valeria SECIU în ***Spirit***

Foto: Florin Biolan

2 Horațiu MĂLĂELE și Ana Ioana MACARIA în ***Unchiul Vanea***

Foto: Florin Biolan

3 Iulia LAZĂR, Sorin LEOVEANU și Natașa RAAB în ***Revizorul***

4/5 Marin MORARU, Gheorghe DINICĂ și Radu BELIGAN în ***Tache, Ianke și Cadâr***

Foto: Florin Biolan

6 Alexandru REPAN în ***Vino la pod, iubita mea!*** de Kiszley Gábor

Foto: PACO

7 CSÌKY András în ***Traduceri*** de Friel

Foto: Florin Biolan

8 Ștefan IORDACHE în ***Barrymore***

Foto: Florin Biolan

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676